अभिनव-काव्यप्रकाश

लेखकः—प्रो. रा. श्री. जोग, एम्. ए.
हं. प्रा. ठा कॉलेज, नाशिक.

शके १८५२] किंमत ३ रुपये. [सन १९३०

प्रकाशक:—दे. द. वाडेकर, एम्. ए.
कार्यमंत्री, साहित्य-सेवक-संघ,
फणसळकर बंगला, टिळकरोड,
पुणें. २.

मुद्रक:—स. रा. सरदेसाई, बी. ए., एल्एल्. बी.,
नवीन समर्थ विद्यालयाचा समर्थ-भारत प्रेस.
१४७ सदाशिव पेठ, पुणें २.

माझ्या

परमपूज्य वडिलांस

सप्रेम समर्पण

प्रस्तावना



प्रस्तुत ग्रंथाची जाहिरात लागल्यास आज दोन वर्षे होत आलीं. अखेर तो प्रसिद्ध होण्याचा योग आज आला. यांतील कांहीं भाग यापूर्वीच रत्नाकर व लोकशिक्षण या मासिकांतून स्फुट लेखांचे रूपानें प्रसिद्ध झाला आहेच. त्यावरून प्रस्तुत ग्रंथाची कांहींशी कल्पना आगाऊ झालीच आहे. ती संपूर्ण यावी म्हणून येथें थोडा विस्तार करावयाचा आहे.

आधुनिक काव्यचर्चेवर इंग्रजी टीकाशास्त्राची दाट छाया पडलेली दिसते. ही स्थिति सर्वस्वीं अयोग्य आहे असें नाहीं; तथापि आपल्यास जवळ असलेल्या संस्कृत वाङ्मयांतील चर्चेचा विसर पडूं नये हेंही इष्ट होय. दुःखाची गोष्ट ही कीं तो तसा पडत चालला आहे असें दिसतें. आपल्या जुन्या संस्कृत वाङ्मयांत काव्यचर्चा व तिजवर असलेले ग्रंथ यांची मुळींच उणीव नाहीं. त्या चर्चेत कांहीं उणीवा असतील; तथापि जें कांहीं आहे तें उपेक्षणीय तर नाहींच, उलट अभिमानविषय होण्याजोगें आहे. असें असतांही आजकालच्या टीकावाङ्मयांत त्यासंबंधीं गाढ अज्ञान दिसून येतें. तें अज्ञान कांहीं अंशीं तरी नाहींसें व्हावें हाच या ग्रंथाचा उद्देश आहे.

संस्कृत साहित्यशास्त्राचे आधारें अर्वाचीन मराठी वाङ्मयांत जवळजवळ १०-१२ ग्रंथ आधींच झाले आहेत. तथापि त्यांनीं वरील कार्य साध्य झालें नाहीं. एक तर काव्याची सर्व अंगांची, त्रोटक कां होईना, चर्चा गणेशशास्त्री लेले यांच्या 'साहित्यशास्त्र' या आतां दुर्मिळ झालेल्या एका ग्रंथांतच आली आहे. दुसरें, या ग्रंथांत आलेली चर्चा २–३ संस्कृत ग्रंथांच्याच आधारें असल्यानें बरीचशी अपूर्ण आहे. तिसरें, जी चर्चा आली आहे ती एक दोन अंगें सोडल्यास फारच त्रोटक व सूत्रमय झाली आहे. अलंकार व रस सोडल्यास गुण, रीति, हेतु, प्रयोजन, विषय व काव्यभेद इत्यादि इतर अंगें अगदींच दुर्लक्षित आहेत. दोषांची सविस्तर चर्चा श्री. गोरे यांनीं केली असूनही तेवढीच एकटी निराळी असल्यानें बहुतेक विस्मृत अशी झाली आहे. शिवाय, कांहीं अपवाद सोडून बहुतेक ग्रंथांची लेखनपद्धति चर्चात्मक (Expository) नसून कोशस्वरूप (Informative) आहे. त्यामुळें वाचकांस गोडी उत्पन्न होत नाहीं. शेवटीं, रा. भागवतांचें उदाहरण सोडल्यास, रससंख्येंत फेरफार करण्यापलीकडे स्वतंत्रतेची मजल जात नसल्यानें, त्यांचें स्वतःचें वैशिष्ट्य थोडें राहतें, व म्हणून संस्कृत वाचक मूळ ग्रंथांकडेच ओढला जातो. अशा अनेक कारणांनीं संस्कृत वाङ्मयांतील काव्यचर्चा मराठींत जितकी लोकप्रिय व्हावी तितकी झाली नाहीं.

प्रस्तुत ग्रंथांत या उणीवा भरून काढण्याचा केलेला प्रयत्न कितपत साध्य झाला आहे हें वाचकांनींच पाहावयाचें आहे. काव्याच्या साऱ्या अंगांचा विचार, भरतापासून जगन्नाथापर्यंत वीस किंवा अधिक लेखकांचा परामर्श, चर्चेची शक्य तेवढी संपूर्णता, संस्कृत-मधील उपलब्ध माहिती व तिजवरील विवेचन आणि टीका, विषयास धरून व ग्रंथ-मर्यादेच्या आंत स्वतंत्र मतप्रतिपादन इत्यादि गोष्टींकडे वाचकांचें लक्ष सहज जाईलच. याशिवाय सोईसाठीं चर्चेच्या पद्धतींत फरक केला आहे. अलंकारांची बहुतेक पुरेशी चर्चा इतर कांहीं ग्रंथांतून आल्यानें, त्यांचें एकैकशः उपपादन न करितां सामुदायिक रीत्या व स्वतंत्रपणेंच चर्चा केली आहे. उदाहरणें जरूर तेथेंच व शक्य तेवढीं कमीं दिलीं आहेत. दोषचर्चेस आधुनिक काव्यांतील उदाहरणें देऊन व आणखी कांहीं भर घालून ती आजतागाईत केली आहे. रीति व गुण यांस, आजवर न मिळालेलें, त्यांचें योग्य स्थान दिलें आहे. रसांच्या अष्टविध वर्गीकरणाची बहुतेक स्वतंत्र अशी उपपत्ति पुढें मांडिली आहे. काव्याचें प्रयोजन, हेतु व विषय यांची चर्चा संस्कृतमधील माहितीस धरून पण बहुतेक स्वतंत्रच आली आहे. शेवटीं, संस्कृत व मराठी काव्यशास्त्राचा इतिहास चर्चेस पूर्णता आणण्याकरितां दिला आहे.

असें असूनही संस्कृतमधील सारा विचार किंवा प्रस्तुत लेखकाचीं काव्यासंबंधाचीं सारीं मतें यांत आलीं असें नाहीं. संस्कृतमधील काव्यचर्चा विस्तृत व सूक्ष्म आहे. अनेक बारीकसारीक विचार या ग्रंथांत देणें सोइचें व आवश्यकही नव्हतें. ध्वन्यालोक किंवा रसगंगाधर यांसारख्या बहुमोल ग्रंथांची संपूर्ण ओळख करून देणेंही शक्य झालें नाहीं. विस्तारभयास्तव अधिक खोल चर्चा अशक्य झाली. ग्रंथाचे खपाचे दृष्टीनें त्याचा विस्तार मर्यादित करणें भाग पडलें. संस्कृतमधील चर्चेचें उपपादन हीच मुख्य दृष्टि असल्यानें लेखकाचीं सारीं मतें येऊं शकलीं नाहींत. अपवादादाखल आधुनिक काव्यप्रकारांची चर्चा मात्र संस्कृतास सोडून, पण अपरिहार्य म्हणून दिली आहे. अशा रीतीनें ज्या उणीवा राहिल्या त्यांची जाणीव लेखकास आहे. त्यांबद्दल वाचक क्षमा करितील अशी आशा आहे.

प्रस्तुत लेखनांत ज्यांचें साहाय्य झालें, त्यांचा मी अत्यंत ऋणी आहें हें निराळें सांगावयास नको. साहित्यसेवकसंघाचे सदस्य व इतर मित्रमंडळी यांनीं अंगीकृत कार्या-संबंधीं वेळोवेळीं मजमध्यें जागृति उत्पन्न केली नसती तर हें कार्य आजही संपूर्ण झालें नसतें. या साऱ्यांचा नामनिर्देश करणें येथें आवश्यक नाहीं. व त्यांनींही या अपेक्षेनें साहाय्य केलें असें नाहीं. विद्वद्वर पां. वा. काणे यांच्या ‘अलंकारशास्त्राच्या इतिहासा’चा मात्र संस्कृत काव्यचर्चेचा इतिहास देतांना फार उपयोग झाला, त्यामुळें त्याचा निर्देश करणें आवश्यक वाटतें.

शेवटीं एक गोष्ट सांगावयाची राहिली ती ही कीं, प्रस्तुत लेखनांत जें दोषदर्शन आलें आहे तें केवळ चर्चेच्या जरूरीमुळेंच आलें आहे. त्यांत वैयक्तिक मात्सर्याचा वारा

बिलकूल नाहीं. स्वतः लेखकाचें काव्य निर्दोष आहे असें नाहीं, किंबहुना त्यांतील दोष त्यासच जितके अवगत आहेत तितके दुसऱ्या कोणासही नसतील. तथापि दोषदर्शना-करितां किंवा स्तुतीकरितांही स्वतःचा उल्लेख लेखकानें हेतुपूर्वक टाळला आहे. शिवाय स्वतः चहा पिऊनही इतरांस तो पिऊं नका असें सांगण्याचा अधिकार जसा डॉक्टरांस असतो, तसा या बाबतींत टीकाकारांसही आहे, म्हणून महिमभट्टाच्या शब्दांत उपरि-निर्दिष्ट लोकांची क्षमा मागून ही प्रस्तावना संपवितों.

स्वकृतिष्वयन्त्रितःकथमनुशिष्यादन्यमयमिति न वाच्यम् ।
वारयति भिषगपथ्यादितरान् स्वयमाचरन्नपि ॥

अनंतचतुर्दशी १८५२)
६ सप्टेंबर १९२०.)

रा. श्री. जोग.

अनुक्रमणिका

प्रकरण १ लें—काव्यलक्षण

काव्यतत्त्व हें स्त्रीहृदयाइतकेंच अगम्य आहे–संस्कृत टीकाकारांनी काव्यावर स्त्रीचें, बहुधा मानवाचें रूपक केलें आहे (१); काव्य सजीव आहे अशी त्यांची कल्पना होती. काव्यशब्दाची व्याप्ति सर्व ललितवाङ्मयाइतकी होती–प्रस्तुत ग्रंथाचें क्षेत्र अर्थात् पद्य वाङ्मयापुरतेंच आहे (२–३); काव्याचें शरीर व आत्मा असे दोन विभाग पाडण्याची पूर्वापार पद्धति आहे–त्यांचा वेगवेगळा विचार करणें उपयुक्त आहे–पैकीं शब्दांचें काव्यशरीरत्व निराळें सांगावयास नको–परंतु अर्थही त्याबरोबर शरीरांतच अन्तर्भूत होतो–हें जुन्या संस्कृत वचनांवरून दिसेल (४–५); काव्याचें जीवित-सौन्दर्य हें आत्म्याहून निराळें आहे–या सौंदर्यभूत जीवितास कारणीभूत असा आत्मा म्हणजे अलंकार किंवा वक्रोक्ति असें कांहींचें म्हणणें असे (६–७); पण तें खरें नव्हे, कारण अलंकार किंवा वक्रोक्ति बाह्यांगासच शोभा देतात (८–९); तीच गोष्ट रीती-संबंधानेंही खरी आहे. कोलरिज्ची व्याख्याही याचकरितां बरोबर नाहीं (१०–११); औचित्य हा देखील गुण असल्यानें त्यास आधार म्हणून असलेला आत्माही त्याहून भिन्न मानला पाहिजे (१२–१३); ध्वनि व त्याचे तीन प्रकार हेही काव्याचा आत्मा म्हणून पुढें केले जातात, परंतु ध्वनि हा अर्थव्यक्तीची पद्धति आहे–आत्मा म्हणजे ज्ञानपद्धति नसून, ज्ञान असणें आवश्यक आहे (१३–१५); तेव्हां त्या पद्धतीनें होणारें रसाचें ज्ञान किंवा रसानुभव हाच काव्याचें मुख्य तत्त्व झाला पाहिजे–हें इतर कलांशीं तुलना केली असतांही समजून येईल (१६–१७); काव्याच्या कांहीं संस्कृत व्याख्या (१८); व कांहीं इंग्रजी व्याख्या पाहणें हेंही फायदेशीर होईल (१९). १–१९

प्रकरण २ रें—काव्याचें प्रयोजन

यश, अर्थ, व्यवहारविज्ञान, अशुभनिवारण, उपदेश व तात्कालिक उच्च आनंद या उद्देशानें काव्य लिहिलें जातें असें मम्मटाचें म्हणणें होतें–इतर टीकाकार थोडेबहुत याच मताचे होते (२०–२१); इतर कलांप्रमाणें याही कलेचा उपयोग द्रव्यप्राप्तीकडे करणें अशक्य नव्हतें, तथापि अर्थप्राप्ति नेहेमींच होईल असें नाहीं–किंवा ती उद्दिष्ट असेल असेंही नाहीं–यशाची इच्छा असणेंही साहाजिक आहे व उत्तम काव्याचा तो एक हटकून घडून येणारा परिणाम असला तरी त्याची इच्छा सर्वांसच व नेहेमीं असेलसें नाहीं (२१–२३); अशुभनिवारणाचीं उदाहरणें खरीं मानण्यास मनुष्य फारच श्रद्धाळू पाहिजे–तसें म्हटल्यास कोणतीही गोष्ट प्रयोजन होईल–व्यवहारविज्ञान हा उच्च काव्याचा एक नित्य परिणाम आहे हें महाभारत व इतर काव्यांवरून दिसेल–तरी कवीला स्वतःस तें नवीन नसतें व इतरांना तें व्हावें अशी त्याची इच्छा नेहेमींच असेल असें नाहीं–मॅथ्यू

आर्नोल्ड यांची Poetry is Criticism of Life ही व्याख्याही वरील समजुतीची निदर्शक आहे (२३–२५); परिणाम म्हणजे प्रयोजन नव्हे–प्रयोजन हेतुपूर्वक असतें–काव्याची उपदेश करण्याची पद्धति कान्तेच्या उपदेशाप्रमाणें आहे (२६); तथापि उपदेश हें काव्याचें प्रयोजन होऊं शकत नाहीं, कारण कवीचा तो उद्देश नसतो (२६); संदेशवाहन हें काव्याचें प्रयोजन होत नाहीं–कारण तें इतर कलांत आढळत नाहीं (२६); कोण-त्याही कवीचे काव्यांत एखादा विशिष्ट सूरच मुख्य असतो हें खरें, परंतु त्या प्रमाणांत तें एकांगी होतें (२७); ब्राउनिंग, कालिदास, भवभूति, शेक्सपियर ह्यांजपासून कोणताही एक विशिष्ट संदेश मिळत नाहीं (२८); काव्यापासून मिळणारा आल्हाद हेंच त्याचे खरें प्रयोजन आहे–हा आल्हाद स्वार्थानपेक्ष व ब्रह्मानंदसदृश आहे–कवीस व वाचकांस होणारा द्विविध आनंद, विशेषत: कवीस स्वत:स होणारा आनंद हेंच त्याचें प्रयोजन आहे (२८–२९); भरतानें दिलेलें दु:खनिवारणाचें प्रयोजन यापासून फारसें दूर नाहीं–तेंही नित्य नव्हे–आल्हाद हेंच ध्येय ठरलें तरी नीतीस अविरोधी असें पुष्कळ काव्य लिहितां येणें शक्य आहे (३०). २०–३०

प्रकरण ३ रें–काव्यहेतु

काव्याचे हेतूविषयीं दण्डी, मम्मट, हेमचंद्र, जगन्नाथ, राजशेखर यांचीं मतें (३०); प्रतिभा ही दण्डीच्या मतें स्वाभाविक असावी लागते–तथापि ती नसतांही प्रयत्नानें काव्यप्रान्तांत प्रवेश मिळणें शक्य आहे–मम्मट, अभिनवगुप्त, हेमचंद्र, जग-न्नाथ यांच्या प्रतिभेसंबंधींच्या कल्पना (३१); सहज व उत्पाद्य असे रुद्रटानें प्रतिभेचे केलेले दोन भेद–अभिनवगुप्ताखेरीज इतरांची प्रतिभेची कल्पना संकुचित आहे (३२); जगन्नाथाचे मतें शब्दार्थोपस्थिति म्हणजेच प्रतिभा होय–मराठी वाङ्मयांत याविषयीं चर्चेचा अभाव–वा. ब. पटवर्धन यांचें काव्य आणि काव्योदय–उत्प्रेक्षा (Fancy) व प्रतिभा (Imagination) असे प्रतिभेचे दोन भाग (३३); जुन्या मराठींत प्रतिभे-पेक्षां उत्प्रेक्षेचा अधिक परिपोष होता (३४); उत्प्रेक्षेचें कार्य बारीकसारीक गोष्टींची कल्पना करून काव्यांतील किंवा वर्णनांतील बारीकसारीक विशेष भरून नावीन्य आणणें होय–ही शक्ति कांहींशी नैसर्गिक असली तरी अभ्यासानें वाढवितां येणें शक्य आहे–प्रतिभेचीं विविध कार्यें–बाह्यसृष्टीचे ठसे तीव्रतेनें उमटवून घेणें–ते सगुणप्राय पुन: उभे करणें (३५); स्वत:च्या भावनांच्या गुंतागुंतीवरून इतरांच्या भावनांच्या गुंतागुंती जाणणें–नवें कौतुक उत्पन्न करणें–जें आहे तें नाहींसें करणें व नाहीं तें आहेसें करणें–स्फूर्ति हें प्रतिभेचेंच पण महत्त्वाचें अंग आहे (३६); स्फूर्ति ही एक मानसिक अवस्था आहे, शक्ति नव्हे–भावनात्मकता हें प्रतिभेइतकेंच आवश्यक असें कारण आहे (३७); तत्त्वज्ञानी किंवा शास्त्रज्ञ व कवि यांमध्यें फरक पडण्यास हीच कारण आहे, म्हणून तिचें काव्यांत अधिक महत्त्व आहे–व्युत्पत्तीची कल्पना–तिमुळें बुद्धीस जाड्य येतें (३८); व्युत्पत्त्यभावीं होणारे कालविपर्यासासारखे दोष-तिच्या मर्यादा–अभ्यासाचें

पद्धतीसंबंधीं आहे–रसाच्या कल्पनेसंबंधीं नाहीं–विभावानुभावस्य व्यभिचारिसंयोगाद्रस-निष्पत्तिः— आठ स्थायिभाव–दोन प्रकारचे विभाव–अनुभाव–व्यभिचारीभाव–रस-प्रक्रियेसंबधीं चार मतें–लोल्लटाचे मतें नायकामधील रस वाचकावर आरोपित होतो–शंकुकाचे मतें रस हा अनुमानविषय आहे–भट्टनायकाचे मतें अभिधा, भावना व भोगी-कृति या तीन भावनांनीं वाचकाचे मनांत उत्पन्न केला जातो (६६–६७); अभिनव-गुप्ताचे मतें वाचकांमध्यें असलेल्या भावना जागृत व व्यक्त केल्या जातात–रिचर्ड-साहेबाची नवीन उपपत्ति (६८); रस म्हणजे आनंद याचें वर्गीकरण शक्य नाहीं, तेव्हां त्याचें मूलकारण ज्या भावना त्यांचेंच वर्गीकरण रसव्यवस्थेस आधारभूत धरिलें पाहिजे (६९); रससंख्येसंबंधीं भिन्न मतें–चापेकरांचे मतें शृंगार, वीर व करुण हे तीन मुख्य रस, व रौद्र, बीभत्स, भयानक हे वीरांत अन्तर्भूत आहेत–बाकीच्यांना स्वतंत्र अस्तित्व नको–ही उपपत्ति अपूर्ण व थोडी चुकीची आहे–रस हे मूलभूत व स्वतंत्र भावनांचें वाङ्मयांतील स्वरूप आहेत (७०–७१); त्या भावनांचे Joy, Sorrow Fear, Anger, Disgust and Surprise असे सहा संघ आहेत–त्यांस अनुक्रमें हास्य, करुण, भयानक, रौद्र, बीभत्स व अद्भुत हे समान आहेत. हास्याची संस्कृत कल्पना बदलून ती आनंद या व्यापक नांवाखालीं आणण्याची आवश्यकता–वीर हा रौद्रांतच अंतर्भूत करावा–निदान दोहोंचे एकीकरण करावें, कारण त्यांचे विभावानुभाव अगदीं एक किंवा सारखेच आहेत (७२–७३); शृंगाराची भावना मूलभूत नसली तरी अत्यंत व्यापक असल्यानें रसपदवी पावूं शकली–तसें भक्ति, वात्सल्य, शांत रसांचे बाबतींत होत नाहीं (७५); अद्भुताची व्यापक कल्पना–अनपेक्षितपणा दैवी गोष्टींनीं न आणतां ऐहिक गोष्टींनींच आणण्याची आवश्यकता (७६–७७); बीभत्सांत घालावयाच्या दुसऱ्या अनेक जुगुप्सा–आत्महत्येच्या पाठीमागें जगासंबंधीं जोराची जुगुप्सा असते (७८); शृंगाराचें प्रस्थ कां–त्याचे दोन प्रकार–विप्रलंभांतून करुण-रसांत–करुणरसाची परिणामशक्ति मोठी आहे (७९); कांहीं भावना यांतूनहि सुटणार–तरी रसांचें हें वर्गीकरण सामान्यतः उपयुक्त आहे (८०). ६५–८०

प्रकरण ७ वें—रीतिविचार

रीतींचें अलंकारांपेक्षां काव्यांत अधिक महत्त्व असतां त्या मागें पडल्या–मार्ग, वर्त्म हे दण्डीचे शब्द आहेत–रीति वामनाचा आहे–री=जाणें (८१); पदांची विशिष्ट संघटना म्हणजे रीति–रीतींमध्यें शब्दाच्या योग्यतेचें महत्त्व असतें (८२); रीतींच्या संख्येसंबंधीं निरनिराळीं मतें (८३); रीतींचीं नांवें त्या त्या देशांवरून मिळालीं–उत्तम ध्येयभूत रीति एकच–तीस संस्कृत टीकाकार वैदर्भी म्हणतात–तथापि दण्डीचे मताप्रमाणें ती कवीबरोबर बदलत जाते (८४–८५); रीतीस आवश्यक असे प्रसाद, माधुर्य व ओज हे तीन गुण–प्रसाद–माधुर्य–ओज यांची कल्पना (८५–८८); वृत्तिविचारासंबंधीं संस्कृतमध्यें घोंटाळा आहे–कित्येकांचे मतें त्यांचा संबंध वाचकांच्या मनाशीं आहे–

प्रकरण ८ वें—गुणविचार

प्रकरण ९ वें—काव्यदोष

प्रकरण १० वें—अलंकारविचार

अलंकारांसारखेच चमत्कृतिजनक असूनही फारसे महत्त्वाचे नाहींत–तर्कन्यायमूल अलंकार–अलंकारांत पद्धति ही महत्त्वाची असून विषय नव्हे (१९१–९३); शब्दालंकार–हे सहृदयास फारसे हृद्य वाटत नाहींत (१९४–९५). १५७–१९५

प्रकरण ११ वें—काव्यभेद

व्याप वाढला कीं वर्गवारी करणें सोईचें व स्वाभाविक असतें–म्हणून काव्याचे भेद पडतात–हें वर्गीकरण उभें व आडवें असें असतें–आमचें उभें आहे–पाश्चात्यांचें आडवें आहे (१९६-९७); उत्तम, मध्यम व अधम, किंवा निबद्ध व अनिबद्ध असे जुने संस्कृत भेद आहेत–वर्गीकरणाचें आत्मनिष्ठता किंवा तिचा अभाव हेंही एक तत्त्व असतें–विषयवार किंवा पद्धत्यनुसार भेद करणें हें तिसरेंही एक तत्त्व असतें (१९८-९९); व्यंग्य, गुणीभूत व्यंग्य, व व्यंग्यशून्य असे तीन भेद ध्वनिकारांनीं केले–जगन्नाथाचें वर्गीकरण थोडेंसें भिन्न आहे–त्यापैकीं पहिल्या दोन वर्गांचे वस्तु, अलंकार व रस यांमुळें तीन तीन भेद पडतात (२००-०३); उत्तम व मध्यम काव्याचे वर्णनपद्धतीस अनुसरून आणखीही भेद पडतात (२०३-०४); महाकाव्य हा एक स्वतंत्रपणें केलेला निबद्ध काव्याचा प्रकार आहे (२०५); आत्मनिष्ठ काव्यांत भावगीत श्रेष्ठ आहे–त्याचें वीणाकाव्य हें नांव इंग्रजी Lyricचें भाषांतर आहे–भावगीताचा आकार लहान व त्यांतील भावना एकच असते–त्यासही कांहीं मर्यादा पाळाव्या लागतात–भावगीतांत भावनेची एकपिण्डता लागते–संस्कृत व मराठी वाङ्मयांतही भावगीतास सदृश अशी रचना आहे–भावगीतांचा इतर प्रकारांशीं संबंध (२०९–११); सुनीताचा मराठी इतिहास अगदीं अलीकडचा आहे–इंग्रजींतील इतिहास–सुनीताचें बाह्यांग दोन प्रकारचें आहे–त्यामुळें त्यांत मिल्टनचें व शेक्स्पियरचें असे दोन प्रकार झाले (२१२–१३); सुनीताचा विषय उदात्त व गंभीर भावनाच होऊं शकते. मराठींतील सुनीतनामचर्चा मनोरंजक आहे–सुनीत अन्धानुकरण असल्यास त्यांत वाईट वाटण्याजोगें नाहीं–कांहीं सूचना व आक्षेप (२१४–१६); विलापिकांचें संस्कृतमधील स्थान–ग्रीक विलापिकांचें परिणत स्वरूप व त्यांच्या कांहीं मर्यादा–त्यांस प्राप्त झालेलें स्वतंत्र स्थान योग्य आहे (२१७–१८); उद्देशिकांचा मराठींत अत्यंत कमी प्रचार आहे–त्यांचें स्वरूपही अनिश्चित असतें (२१९); सृष्टिवर्णनपर काव्याचे दोन विभाग पडतात–वस्तुस्थितीस धरून असणारें–व सृष्टीवर मानवी भावनांचा आरोप करणारें–अशा काव्याचें महत्त्व सापेक्षतः भावगीतांपेक्षां कमी आहे–आपल्या जुन्या सृष्टिवर्णनांत अस्वाभाविकता असते–ती अलीकडील Pathetic Fallacy नेंहि येते (२२०–२४); कथात्मक काव्याचा जुना इतिहास–व त्याचें स्वरूप–यांत प्रतिभेस अधिक ताण पडतो–यास विशिष्ट असे कांहीं निर्बंध आहेतच–विषय व पद्धति यांस धरून याचे ऐतिहासिक काव्य, महाकाव्यें, पोवाडे असे भेद पडतात (२२५–२६); नाट्यगीत हा साधारणपणें नवीनच प्रकार आहे–त्याचें स्वरूप नाट्यकाव्य व नाटक यांपासून भिन्न आहे–मानवाच्या

भावना व्यक्त करण्याच्या दृष्टीनें त्याचें महत्त्व विशेष आहे (२२६–२७); गोपगीतें हा काव्यप्रकार वर्गविशिष्ट आहे–त्याचें स्वरूप व विषय अर्थात् गोपसदृशच असावेत–भाषेसंबंधींही तेंच–ती कितपत ग्राम्य असावी याचा विचार महत्त्वाचा आहे (२२७–३०); वृत्तशुद्धता व ग्रामीण भाषेसंबंधीं विचारही आवश्यक आहे (२३१–३२); स्त्रीगीतें हाही प्रकार वरीलप्रमाणें वर्गविशिष्ट आहे–त्याचा खरा अर्थ व्यापक असला तरी आजचा अर्थ संकुचित आहे–त्यासंबंधींही वरील प्रकारची काळजी घेणें जरूर आहे–तीच गोष्ट शिशुगीतांची आहे (२३३–३५); उपहासात्मक व विडंबनकाव्यांचा साधारण उपयोग दोषदर्शन करून सुधारणा करून घेणें होय–परंतु त्याचा उपयोग अयोग्य रीतीनें केला जाण्याचा फार संभव असतो (२३५–३६). १९६–२३६

प्रकरण १२ वें–काव्यशास्त्राचा इतिहास

या इतिहासाचे संस्कृत व मराठी असे दोन भाग पडतील–भरत हा आद्य लेखक व रसविषयक सूत्राचा प्रवर्तक म्हणून त्याचें महत्त्व आहे–नाट्यशास्त्रांतील चार अध्याय काव्यशास्त्राचे दृष्टीनें महत्त्वाचे आहेत (२३७); भट्टि यानें उदाहरणांचे द्वारें आपल्या काव्यांत काव्यशास्त्रासंबंधीं लेखन केलें–दण्डीचा काव्यादर्श व भामहाचा काव्यालंकार हे पहिले व स्वतंत्र असे उपलब्ध ग्रंथ म्हणून त्यांचें महत्त्व आहे—दोघांचा काल जवळ जवळ असला तरी कोण कोणाचे आधीं झाला हें ठरविणें कठीण आहे–फक्त अलंकारावर पहिला स्वतंत्र व अधिकारयुक्त म्हणून उद्भटाच्या ग्रंथाचें महत्त्व आहे (२३८–३९); रीतींचा पुरस्कर्ता म्हणून वामनास मान आहे–रुद्रटाचा काव्यालंकार–आनंदवर्धनाचा ध्वन्यालोक, ध्वनिमतांकरितां व स्वतंत्र चर्चेमुळें आदरार्ह झाला आहे. ध्वनिकारिका व आलोक दोन निरनिराळ्या लेखकांचे असावेत (२४०–४१); अभिनवगुप्ताची लोचना टीका अधिकारयुक्त समजली जाते–काव्यास आनुषंगिक अशा चर्चेकरितां राजशेखराची काव्यमीमांसा उपयुक्त आहे–भट्टतौत व भट्टनायक यांचे अनुपलब्ध पण महत्त्वाचे ग्रंथ (२४२–४३); कुन्तकाचें वक्रोक्तिजीवित एका नवीन उपपत्तीकरितां वाचनीय आहे–महिमभट्टानें व्यक्तिविवेकांत ध्वनीवर बरीच झोड उठविली आहे–भोजाचें सरस्वतीकंठाभरण याचें संग्राहक व समप्रमाण स्वरूप–क्षेमेन्द्रानें औचित्यावर ग्रंथ लिहून त्यास सर्व गोष्टींत महत्त्वाचें स्थान दिलें आहे–मम्मटाच्या काव्यप्रकाशाचें महत्त्व–कारिका व उदाहरणें एकाचींच आहेत–पण ग्रंथाचा अखेरचा भाग अलकानें लिहिला आहे अशी समजूत आहे (२४४–४६); रुय्यकाचें अलंकारसर्वस्व, हेमचंद्राचें काव्यानुशासन, जयदेवाचा चंद्रालोक, विद्याधर व विद्यानाथ यांच्या ग्रंथांचें महत्त्व दुय्यम दर्जाचें आहे–विश्वनाथाचें साहित्यदर्पण अभ्यासकास उपयुक्त असें आहे–अप्पदीक्षितांची विद्वत्ता कुवलयानंदापेक्षां चित्रमीमांसेंत अधिक दिसते (२४७–५०); जगन्नाथाचा रसगंगाधर पाहिल्याखेरीज काव्यशास्त्राचा अभ्यास पूर्ण होणार नाहीं–त्याचेसंबंधीं कथा–त्याची लेखनशैली व विद्वत्ता (२५०–५१); जुन्या मराठींत काव्यावरील ग्रंथांचा बहुतेक

प्रभाव आहे-आधुनिक मराठी वाङ्मयांत अशा ग्रंथलेखनास गेल्या शतकाच्या मध्यानंतर सुरुवात झाली-प्रधान यांचा रसमाधव हा ग्रंथ प्रथम झाला-ग. लेले यांचा साहित्यशास्त्र हा त्रोटक तथापि बहुतेक सर्व काव्याङ्गांवरचा मराठींतला पहिला व शेवटचाच ग्रंथ झाला-अलंकारादर्श, अलंकारविकाश व अलंकारदर्पण हे मुख्यत: अलंकारांवरच आहेत व बहुतेक संस्कृतचर्चोपजीवी आहेत-रसप्रबोध हा तसाच पण रसावरचा ग्रंथ आहे (२५१-५३); अलंकारमीमांसा हा भागवतांचा मार्मिक व स्वतंत्र मतांनीं पूर्ण असा ग्रंथ अवश्य पाहण्याजोगा आहे-अलंकारप्रकाश व अलंकारचंद्रिका हे दोन समकालीन ग्रंथ अभ्यासकास उपयुक्त असे आहेत-काव्यदोषदीपिका-हा ह्या विषयावर स्वतंत्र असा एकच ग्रंथ आहे-सुलभ अलंकार हा भागवतांच्या ग्रंथाचें अविश्वसनीय अनुकरण आहे-अर्थालकारांचें निरूपण हा भिडयांचा ग्रंथ पद्धतीच्या नावीन्यामुळें व विद्यार्थ्यांच्या दृष्टीनें लिहिल्यानें उपयुक्त झाला आहे-तोच साहित्यचंद्रिका ग्रंथ विश्वसनीय नाहीं (२५३-५६). २३७-२५६

संक्षिप्त रूपांचे अर्थ



अ.	= अध्याय	जग.	= जगन्नाथ
अधि.	= अधिकरण	ध्व. लो., ध्वन्या.	= ध्वन्यालोक
अ. शँड.	= अलेक्झांडर शँड	ना. शा.	= नाटयशास्त्र
उ.	= उल्लास	परि.	= परिच्छेद
औ. वि. च.	= औचित्यविचारचर्चा	पा. पृ.	= पान, पृष्ठ
का.	= कारिका	प्र. रु. य. भूषण	= प्रतापरुद्रयशोभूषण
का. कौ.	= काव्यकौमुदी	भा. लं.	= भामहालंकार
का. द.	= काव्यादर्श	मा. ज्यू.	= माधव ज्यूलियन्
का. दो. दीपिका	= काव्यदोषदीपिका	र. गं.	= रसगंगाधर
का. प्र.	= काव्यप्रकाश	व. जी.	= वक्रोक्ति-जीवित
का. शासन	= काव्यानुशासन	वा. लं.	= वाग्भटालंकार
का. लं.	= काव्यालंकार	शा. सं.	= शारदोपासक-संमेलन
का. लं. सूत्रें, काव्या. सूत्रें	= काव्यालंकारसूत्र	स. कं., स. कं. भ.	= सरस्वतीकंठाभरण
के. सु.	= केशवसुत	सा. द.	= साहित्यदर्पण



प्रस्तुत ग्रंथांत ज्या इतर ग्रंथांचा प्रत्यक्षतः उपयोग केला आहे त्यांची यादी



अलंकारसर्वस्व (रुय्यक)
अलंकारसारसंग्रह (उद्भट)
औचित्यविचारचर्चा (क्षेमेन्द्र)
काव्यप्रकाश (मम्मट)
काव्यमीमांसा (राजशेखर)
काव्यादर्श (दण्डी)
काव्यानुशासन (वाग्भट)
काव्यानुशासन (हेमचंद्र)
काव्यालंकार (रुद्रट)
काव्यालंकारसूत्रें (वामन)
ध्वन्यालोक व लोचना (आनंदवर्धन व अभिनवगुप्त)
नाट्यशास्त्र (भरत)
निरुक्त (यास्क)
प्रतापरुद्रयशोभूषण (विद्यानाथ)
भामहालंकार (भामह)
रसगंगाधर (जगन्नाथ)
वक्रोक्तिजीवित (कुन्तक)
वाग्भटालंकार (वाग्भट)
सरस्वतीकंठाभरण (भोज)
साहित्यदर्पण (विश्वनाथ)
काव्यचर्चा (शारदामंदिर)
काव्यदोषदीपिका (ग. मो. गोरे)
काव्यविचार (रविकिरणमंडळ)
Essay on Style (Pater)
Foundations of Character (A. Shand)
Introduction to the Study of English Liter. (Hudson)
History of Alankara Liter. (P. V. Kane)
Lyric (Drinkwater; Arts and Crafts Series)
Nineteenth Century Critical Essays
Notes on Kavyadarsha (Dr. Belwalkar)
Sonnet (Crossland).

याशिवाय उदाहरणांकरितां अनेक ग्रंथांचा उपयोग केला आहेच.

साहित्य-सेवक-संघ–ग्रंथ दुसरा.

अभिनव-काव्यप्रकाश

प्रकरण १ लें

काव्यलक्षण

स्त्रीहृदय अगम्य असतें असें एका महाकवीनें म्हटलें आहे. काव्यतत्त्वाविषयींही

काव्यतत्त्वाची दुर्ज्ञेयता

तसेंच म्हणतां येईल असें वाटतें. आजवर अनेक लेखकांनीं अनेक प्रकारांनीं त्याचें विवेचन केलें आहे. परंतु त्यासंबंधीं निश्चित निर्विवाद अशी उपपत्ति अद्यापिही लागली नाहीं असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. असें असतांही स्त्रीहृदयाचीं चित्रें रेखाटण्याची आकांक्षा ज्याप्रमाणें कमी झालेली दिसत नाहीं त्याप्रमाणेंच काव्यतत्त्वासंबंधीं लिहिण्याची इच्छाही पूर्वीइतकीच कायम आहे. दोन्हींमध्यें एक प्रकारची फसवेगिरी आहे; त्याप्रमाणेंच एक प्रकारची गूढ आकर्षकताही आहे. त्यामुळें दोघांच्याही नादीं लागणारा भक्तवर्ग कांहीं कमी होत नाहीं. एवढेंच नव्हे तर, सुवाङ्मय व युवतींच्या लीला यांमुळें ज्याचें हृदय विरघळून जात नाहीं तो मुक्त किंवा पशु आहे असेंही म्हणणारे लोक आहेत. तेव्हां रसिक म्हणवून घेणारास, निदान आपण मनुष्यांतच आहों असें ज्यास दाखवावयाचें आहे त्यास, या गोष्टींचा ठाव लागला नसला तरी नाद लागला असण्याचा संभव बराच असतो.

काव्यावर केलेलें स्त्रीचें हें रूपक कांहीं नवीन नाहीं. कविताकामिनीचें ' यस्याश्चोरः

काव्याचें सजीवत्व

चिकुरनिकरः ' अथवा ' भासो हासः कविकुलगुरुः कालिदासो विलासः ' असें केलेलें वर्णन जुनेंच आहे. जगन्नाथानें करुणविलासांत नायिकेस कवितेप्रमाणें 'मनोभिरामा' असें म्हटलें आहे, व शिवाय इतर विशेषणसाम्यही दाखविलें आहे. नुसत्या कवींनींच अशीं वर्णनें केलीं आहेत असें नाहीं. टीकाकारांनींही विवेचनार्थ या कल्पनेचा आधार घेतला आहे. आनंदवर्धन या रसिक टीकाकारानें एके ठिकाणीं काव्यसौन्दर्यास 'अङ्गनांच्या लावण्या'ची उपमा दिली आहे तर दुसऱ्या ठिकाणीं व्यङ्ग्यार्थाच्या छायेस योषितांच्या लावण्याची शोभा असते असें म्हटलें आहे. काव्यापासून मिळणाऱ्या आनुषंगिक उपदेशास स्त्रीनें दिलेल्या अप्रत्यक्ष पण परिणामकारी उपदेशाचें महत्त्व मम्मटानें दिलें आहे. हेंच रूपक आतां इतकें रूढ झालें आहे कीं, काव्यास नुसत्या मनुष्यप्राण्याचें रूपक चालणार नाहीं व मनांतही येईनासें झालें आहे. परंतु तेंहि वरील रूपकाइतकेंच महत्त्वाचें आहे. काव्य हें एक सजीव असें तत्त्व आहे ही त्यासंबंधींची कल्पना उच्च अभिरुचीची निदर्शक आहे यांत शंका नाहीं. ही कल्पना आपल्यामध्यें फार पूर्वीपासून आलेली आहे. किंबहुना आपलें

साहित्यशास्त्र या मूलभूत कल्पनेवरच आधारलेलें आहे. त्यांतील बरीच परिभाषा या दिशेनेंच ठरली गेली आहे. 'ध्वनि हा काव्याचा आत्मा आहे;' 'अतिशयोक्ति ही काव्याचें जीवित आहे;' 'शब्दार्थ हे काव्यशरीर आहेत;' इत्यादि सिद्धान्तमय वाक्यें याच कल्पनेचीं द्योतक आहेत. गुण, दोष व अलंकार हे शब्दही मनुष्य-प्राण्याइतकेंच काव्यासही लाविले जातात. काव्याकडे याप्रमाणें एक सजीव प्राणी (Organic life) म्हणून बघण्याची दृष्टि, टीकाशास्त्राचें एक महत्त्वाचें अंग आहे. ही दृष्टि इतक्या उत्कटत्वानें इंग्रजी वाङ्मयामध्येंही आहेसें वाटत नाहीं.

संस्कृत टीकाशास्त्राच्या दृष्टीची उदारता दुसऱ्याही एका बाबतींत दिसून येते.

काव्याची व्याप्ति

संस्कृत साहित्यांत काव्य शब्द अत्यंत व्यापक अर्थानें योजिला जात असे. वाङ्मयाच्या पद्यमय भागासच तो नियत नसून ज्यास हल्लीं विदग्ध किंवा ललित वाङ्मय (Literature) असें म्हटलें जातें त्या साऱ्याचा अन्तर्भाव काव्य या शब्दांत होई. त्यामुळें नाटकें, किंवा कादंबरी-सारखे केवळ गद्यग्रंथही काव्य म्हटले जात. 'काव्येषु नाटकं रम्यम्' या प्रसिद्ध उक्तीचा अर्थ नाटकें काव्यांत येत असत याच कल्पनेचा द्योतक आहे. भवभूतीसारख्या केवळ नाटकें लिहिणाऱ्या ग्रंथकारास 'महाकवी' म्हटलें जातें याचा तरी अर्थ काय? नाटकांत बराचसा भाग पद्यमय तरी असतो. परंतु दण्डी कवीचा एका 'दशकुमार' या गद्य ग्रंथाशिवाय वाङ्मयभूत—वाङ्मयविषयक नव्हे—असा एकही काव्यग्रंथ उपलब्ध नसतां त्यास 'कविर्दण्डी कविर्दण्डी कविर्दण्डी न संशयः' असें त्रिवार प्रशस्तिपत्र देण्यांत काव्याच्या पद्यमय भागाचें महत्त्व कमी होतें हेंच सूचित होतें. तीच गोष्ट बाणासंबंधींही म्हणतां येईल. आजकाल जें पद्यांत नाहीं तें काव्य नव्हे, निदान त्यास त्या नांवानें संबोधितां तरी येत नाहीं अशी जी समजूत प्रचलित आहे तशी पूर्वकालीन टीकाकारांची नव्हती. निदान साहित्यशास्त्राची तरी नव्हती. काव्याच्या कोणत्याही लक्षणांत पूर्वीच्या लेखकांनीं पद्यरचनेचा समावेश कोठेंच केलेला नाहीं. दण्डीपासून जगन्नाथापर्यंत काव्याची व्याख्या करितांना 'पद्य' किंवा तत्समानार्थक एखादा शब्द योजिलेला दिसत नाहीं. उलट गद्यास काव्यामध्यें स्थान निश्चितपणें दिलें आहे. काव्याचे भेद करितांना दण्डीनें त्याचे गद्य, पद्य, व मिश्र असे विभाग करून गद्यास पद्याइतकेंच महत्त्व दिलें आहे. यावरून काव्यांत नाटकें, कादंबऱ्या, लघुकथा इत्यादि सर्व वाङ्मयाचा समावेश होऊं शके हें उघड आहे. वाङ्मया-कडे बघण्याची ही दृष्टि विशाल व उदार नाहीं असें कोण म्हणूं शकेल? निदान विदग्ध वाङ्मयाचे सामान्य सिद्धान्त तरी एकच आहेत ही जाणीव यामध्यें दिसून येते एवढें कबूल केलें पाहिजे. नाटककार, कादंबरीकार, कथालेखक अशीं निरनिराळीं नांवें व्यव-हारांत सोईचीं असलीं तरी त्यास 'कवि' या व्यापक नांवानें संबोधण्यांत त्यांचा गौरवच आहे.

काव्य शब्दाची व्याप्ति जरी याप्रमाणें मोठी असली तरी प्रस्तुत ग्रंथाची ती तितकी नाहीं हें येथें सांगितलें पाहिजेच असें नाहीं. काव्याच्या पद्यमय भागांतच जे प्रकार आज दिसून येतात त्यांसच पुढील विवेचन नियत आहे. असें करण्याचीं कारणें अर्थात् उघड आहेत. वर दर्शविलेल्या वाङ्मयाच्या प्रकारांवर एकेक स्वतंत्र ग्रंथच लिहिण्याजोगा आहे. त्यांचा समावेश एकाच ग्रंथांत केल्यास तो फार अवजड होईल. कित्येक संस्कृत ग्रंथकारांनीं हेंही केलें आहे. साहित्यदर्पण, प्रतापरुद्रयशोभूषण, सरस्वतीकंठाभरण इत्यादि ग्रंथ अशा प्रकारचे आहेत. पण हे सारे अवजड झाले आहेत. शिवाय या प्रत्येक अंगासंबंधींचें वाङ्मय आतां फारच वाढलें आहे. तेव्हां त्या प्रत्येकास स्वतंत्र ग्रंथच हवेत. हें श्रम-विभागाचें तत्त्व पूर्वीच्या ग्रंथकारांनींही आचरणांत आणिलें आहे. कोणीं फक्त अलंकारावर लिहिलें आहे. कोणीं फक्त रसविचार केला आहे. कोणीं नुसता वृत्तिविचारच आणला आहे. कोणीं फक्त नाटकांवरच लिहिलें आहे. आपल्यासही तसेंच करावयास हरकत नाहीं. म्हणून पद्यात्मक काव्य एवढाच ह्या ग्रंथाचा विषय आहे. त्यांतही पद्य-रचनेचा नाहींच. कारण तो स्वतंत्रपणें झालाच आहे.

प्रस्तुत ग्रंथाचें क्षेत्र

काव्यावरील कोणत्याही ग्रंथास सुरुवात करितांना त्याची व्याख्या प्रथम देणें हें योग्य होय. परंतु हें काम सोपें नव्हे. व्याख्या अव्यापक नसावी, अतिव्यापक नसावी, आलंकारिक नसावी इत्यादि निर्बंध पाळतां पाळतां लेखकास पुरेपुरेसें होतें. बरें, इतके निर्बंध पाळले तरी व्याख्येचा मूळ उद्देश जो पदार्थाचें यथार्थ ज्ञान तो सफल होईलच असें नाहीं. एक वेळ अव्याप्तिअतिव्याप्ति या दोषांनीं युक्त व्याख्या चालेल, ती व्याख्या (Definition) नसून वर्णन (Description) असलें तरी चालेल. पण पदार्थाचें ज्ञान शक्य तितकें संपूर्ण व यथार्थ पाहिजे. यामुळें काव्याची व्याख्या देण्यापेक्षां काव्याचें स्वरूप, त्याचे विशेष, त्याचे इतर आनुषंगिक गुण यांची चर्चा करणेंच फल-दायी होतें. आनन्दवर्धनाचार्यांनीं काव्यासंबंधीं इतकी महत्त्वाची व विस्तृत चर्चा करूनहि त्याचें लक्षण अगर व्याख्या कोठेंही दिलेली नाहीं. इतरांनीं ती दिली असूनही कित्येकांस ती व्याख्या समजावून देण्याकरितां सबंध ग्रंथ खर्ची घालावा लागला, तर कित्येकांस त्या काव्यतत्त्वाचें यथार्थ ज्ञान करूनच देतां आलें नाहीं. इंग्रजी वाङ्मयां-तील बहुतेक व्याख्या वर दर्शविलेल्या दोषांनीं युक्त आहेत असें दिसून येईल. पण त्यामुळें त्या अर्थदर्शक नाहींत असें नाहीं. एकाच व्याख्येंत काव्याचे सारे विशेष आणणें हें खरोखरच अवघड आहे; तेव्हां त्या त्या व्याख्या काव्याचें निरनिराळें स्वरूप व्यक्त करितात असें समजून त्यांचें सार तेवढें घ्यावें हेंच युक्त होय. या संबंधांत प्रत्यक्ष पद्धती (Direct method) चाच उपयोग अधिक आहे. तथापि विवेचनाला सुरवात म्हणून

काव्याची व्याख्या, तिचें अपूर्णत्व

म्हणा, किंवा पाया म्हणून म्हणा एक कामचलाऊ अशी व्याख्या करणें हेंही आवश्यक असतें. त्यांत मागाहून भर टाकून, दुरुस्ती करून, ती संपूर्ण करितां येईल; म्हणूनच तशा प्रकारचा विचार येथें करणें आवश्यक आहे.

ही व्याख्या करितांना काव्याचे दोन निरनिराळे विभाग पाडण्याची पद्धति आहे.

शरीर व आत्मा

ते दोन विभाग म्हणजे काव्याचें शरीर व त्याचा आत्मा हे होत. काव्याचें सजीव प्राण्याबरोबर सादृश्य कल्पिलें जातें हें मागेंच सांगितलें आहे. त्याचें मनुष्याबरोबरचें संपूर्ण रूपक हें पुढें पुढें अधिक पूर्ण झालें असलें तरी प्रथम प्रथम तें बहुधा आत्मा व शरीर एवढ्यापुरतेंच असावें. कारण टीकाशास्त्राच्या प्रथमावस्थेंत स्थूल तेवढ्याच भेदांची चर्चा केली जाणें साहजिक आहे. हा स्थूल भेद म्हणजे शरीर व आत्मा यांचाच होय. त्यांपैकीं पहिल्याचा म्हणजे शरीराचा विचार प्रथम करूं.

वस्तुतः हा विचार आत्मा व शरीर यांचा मिळूनच झाला पाहिजे. शरीराचा किंवा आत्म्याचा, एकाचाच विचार स्वतंत्रपणें करणें अशक्य आहे. शरीराशिवाय आत्मा राहूं शकणार नाहीं व आत्म्याशिवाय शरीरही आपलें अस्तित्व टिकवूं शकणार नाहीं. असें जरी असलें तरी आत्मविचार ज्याप्रमाणें नेहेमींच सूक्ष्म, गुंतागुंतीचा, व म्हणून सहज न समजण्याजोगा असतो, तसाच तो येथेंही आहे. त्यापेक्षां शरीराचा विचार करणें हेंच जास्त निश्चित व फलदायी असल्यानें व सामान्य जनांसही बाह्यांग अधिक लवकर कळण्याजोगें असल्यानें त्याचाच विचार येथें प्रथम करणें विवेचनाच्या दृष्टीनें सुलभ होईल. म्हणूनच आत्म्याचा विचार करावयाचे आधीं काव्यशरीराचा विचार करण्याचें योजिलें आहे.

कोणत्याही वस्तूचें शरीर हें स्थूल, प्रत्यक्ष, जड व म्हणून सहज आकलन होण्याजोगें असतें. उलट त्याचा आत्मा सूक्ष्म, अप्रत्यक्ष, जडभावरहित अतएव सहज लक्षांत न येण्याजोगा असतो.

काव्यशरीर

काव्यासंबंधीं विचार करितांना अगदीं सहज व प्रथम लक्षांत येणाऱ्या गोष्टी म्हणजे त्याची शब्दरचना होय. शब्दाचा अर्थ कळो, न कळो—(आणि हें पुष्कळ वेळां होतें,) तें काव्य आहे असें पुष्कळ वेळां म्हटलें जातें. हें काव्याचें अगदीं स्थूल असें स्वरूप आहे. तथापि अर्थशून्य शब्दांनीं किंवा शब्दरचनेनें कोणत्याही प्रकारच्या वाङ्मयाचें कार्य साधूं शकत नाहीं. तेव्हां काव्याचें न साधल्यास नवल काय ? शब्दरचनेस कांहीं अर्थ असेल तरच तीस वाङ्मयांत स्थान मिळतें. तेव्हां सार्थ शब्दरचना हाही काव्याचा कमींत कमी असा भाग झाला. शिवाय शब्दाइतका नसला तरी अर्थ, निदान वाच्यार्थ, हाही सहज व प्रथमदर्शनींच लक्षांत येणारा असा काव्याचा भाग असल्यानें तोही काव्याच्या स्थूल व जड स्वरूपांत म्हणजे शरीरांतच घातला गेल्यास तें साहजिकच आहे.

या संबंधांत काव्याचा आणि इतर वाङ्मयाचा भेद करणें जरूर आहे. शास्त्रीय अथवा तत्त्वज्ञानात्मक वाङ्मयांत वाच्यार्थ हाच महत्त्वाचा भाग आहे. त्या ठिकाणीं शब्दाच्या वाच्यार्थासच आत्म्याचें स्वरूप यावें हें योग्यच आहे; व त्यामुळेंच अशा प्रकारच्या वाङ्मयांत शब्दांच्या वाच्यार्थासच शक्य तितकें शुद्ध व अव्याप्ति-अतिव्याप्ति-विरहित असें स्वरूप देण्याची काळजी घेण्यांत येते. परंतु या सर्व वाङ्मयाचा काव्यांत तर नाहींच, पण विदग्ध-वाङ्मयांत किंवा सारस्वतांतही समावेश होऊं शकत नाहीं. याप्रमाणें नुसती सार्थ शब्दरचना ही काव्यास पुरेशी नाहीं. तीस काव्यत्व येण्यास आणखी कांहींतरी तींत पाहिजे. तें काय पाहिजे हें पाहणें आतां प्रस्तुत नाहीं. परंतु इतकें निश्चित आहे कीं, शब्दासह अर्थ हाही काव्याच्या स्थूल स्वरूपांतच जातो. काव्याचें तत्त्व अर्थापेक्षांही सूक्ष्म व त्यापासून बरेंचसें स्वतंत्र असल्यानें ज्या अर्थाच्या द्वारें त्या काव्यतत्त्वाची प्रतीति अथवा अनुभव येतो, तो अर्थ तुलनेनें स्थूलतर व अधिक दृश्य अथवा प्रत्यक्ष ठरतो व अर्थाचा वाहक जसा शब्द, तसाच काव्यतत्त्वाचा वाहक अर्थ ठरतो. अर्थाच्या या विशिष्ट गुणामुळेंच त्यास काव्यतत्त्वाचें शरीर म्हणणें भाग पडतें. शब्द व अर्थ दोन्ही मिळून काव्याचें शरीर ठरतें. फरक इतकाच कीं, शब्द स्थूल अगर जडशरीर तर अर्थ सूक्ष्म अथवा लिंगशरीर ठरेल. जडशरीरापेक्षां लिंगशरीर सूक्ष्म असें म्हटलें जातें. तीच गोष्ट शब्द व अर्थाची आहे. लिंगशरीरास जडशरीराचा आधार लागतोच. तसेंच आत्मा जसा या दोनही शरीरांहून भिन्न असतो तसेंच काव्यतत्त्वही असतें. याप्रमाणें शब्द व अर्थ दोन्ही मिळून काव्यशरीरच होतें.

अर्थाचें शरीरत्व

काव्याच्या शरीराचें हें स्वरूप दण्डीपासूनच अवगत होतें. त्यानें काव्यशरीराचें वर्णन करितांना 'अर्थसहित पदावली' असेंच त्याचें लक्षण केलें आहे;[1] व हीच पद्धति पुढील ग्रंथकारांनीं उचलली आहे. हेमचंद्रानें काव्याची व्याख्या देऊन पुढीलप्रमाणें तिचें विवेचन केलें आहे. 'रसस्य अङ्गिनः यदङ्गं शब्दार्थौ' - मुख्य जो रस त्याचें अंग म्हणजे शरीर जे शब्दार्थ तें इत्यादि. हाच अभिप्राय मनांत धरून विश्वनाथानें एक पूर्वीच्या ग्रंथकारांच्या मतांचा निदर्शक असा उतारा दिला आहे. 'काव्याचे शब्दार्थ हे शरीर. रस आत्मा, गुण हे शौर्यधैर्याप्रमाणें' वगैरे. विद्यानाथानें शब्दार्थांस काव्याची मूर्ति म्हटलें आहे. शब्दार्थाचें काव्यशरीरत्व याप्रमाणें सर्वप्रसिद्ध असतांही काव्याची व्याख्या करितांना या शब्दार्थांसच काव्यत्व देण्याची प्रवृत्ति बरीच दिसून येते. एखाद्या मनुष्याचें वर्णन करितांना, तो गोरा आहे कीं काळा आहे, उंच आहे कीं ठेंगू आहे, असें त्याच्या शरीराचें वर्णन, त्याचें वर्णन म्हणून आपण करितों त्याप्रमाणेंच

काव्यशरीरासंबंधीं जुनीं वचनें

१. शरीरं तावदिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली. का. द. परि. १ श्लोक, १०

काव्याच्या व्याख्येसंबंधीं आहे. भामहानें 'शब्दार्थ मिळून काव्य होतें[1]' असें म्हटलें आहे. रुद्रटानें 'शब्दार्थ म्हणजेच काव्य[2]' असें म्हटलें आहे. काव्यास वक्र म्हणणाऱ्या कुन्तलानेंही 'शब्द आणि अर्थ मिळून वक्र अशा बन्धांत असतां काव्य होतें[3]' अशी आपल्या काव्याची व्याख्या दिली आहे. मम्मटाची व्याख्या प्रसिद्धच आहे.[4] इतरही ग्रंथकारांनीं ही बाह्यांगवर्णनप्रधान व्याख्याच दिली आहे. परंतु यामुळें काव्याचें आत्मभूत तत्त्व कोणतें याचा उल्लेख मात्र बहुतेक गळला आहे. कांहींनीं तो विवेचनामध्यें केला आहे, तर कांहींनीं कोठेंच केला नाहीं. विश्वनाथानें मात्र काव्याच्या व्याख्येंत काव्यतत्त्वासच प्राधान्य दिलें आहे. तें कसें काय आहे तेंच आतां आपल्यास पाहणें आहे.

जीवित व आत्मा

परंतु काव्याच्या आत्म्याचा विचार करण्यापूर्वी तत्सदृश अशा दुसऱ्या एका गोष्टीचा विचार करणें आवश्यक आहे. आत्मा शब्दाबरोबरच जीवित हा शब्दही त्याच अर्थी कित्येक वेळां उपयोजिला जातो. उदाहरणार्थ, विद्यानाथानें 'जीवितं व्यंग्यवैभवम्' असें म्हटलें आहे; अग्निपुराणहि 'रस एवात्र जीवितम्' असा उल्लेख करितें. जीविताचा व आत्म्याचा निकट असा साहचर्यसंबंध असतो हें खरें आहे. आत्म्याचें एकाद्या वस्तूमधील अस्तित्व जीवावरूनच अनुमित होतें. दोघेहि एकदमच शरीरांतून नाहींसे होतात असें आपण म्हणतों. तथापि जीवित आणि आत्मा या दोन वेगवेगळ्या गोष्टी आहेत असें आपण समजतों. त्यांतहि आत्मा हा जीविताचें कारण आहे असा कारणकार्यभाव आपण मानितों. म्हणजे या दोन गोष्टी एक नसून भिन्न आहेत असें सामान्य तऱ्हेनें जीवित व आत्मा यांविषयींचें आपलें मत असतें. हीच गोष्ट काव्यप्रान्तांतही आहे असें म्हणणें भाग आहे. म्हणून वर म्हटल्याप्रमाणें आत्मा व जीवित हे शब्द जे एकाच अर्थानें वापरले जातात त्यांत चूक होते. काव्य ही एक कला आहे व तिचें शिल्प, चित्रलेखन, नर्तन इत्यादि इतर ललितकलांबरोबर साधर्म्य आहे. या साऱ्या कलांचें अस्तित्व त्यांतील सौन्दर्यदर्शनावर अवलंबून आहे. ललितकलेचें कोणतेंहि काम सुंदर असलेंच पाहिजे. नाहीं तर त्यास किंमत नाहीं. तसेंच कोणतेंहि काव्य हें सुंदर असलें पाहिजे. याच सौन्दर्यास साहित्यशास्त्रांत अनेक निरनिराळीं नांवें दिलीं आहेत. कोणी त्यास वैचित्र्य म्हणतो, कोणी विच्छित्ति असें म्हणतो, कोणी चमत्कार असें नांव देतो. चारुत्व, रम्यत्व, सौन्दर्य अशींही दुसरीं नांवें आहेत. काव्याची कसोटी म्हणून या विच्छित्तीचेंच फार महत्त्व आहे. किंबहुना काव्याचा प्राण अथवा जीवित अशी ती आहे. परंतु सौन्दर्य हें काव्याचें जीवित झालें तरी तें त्याचा आत्मा होऊं शकत नाहीं. जीविताचें कारण आत्मा असें आपण समजतों हें मागें सांगितलेंच आहे. त्याप्रमाणेंच काव्यांत दिसून

१. भा. लं. परि. १ श्लोक १६०; २. का. लं. ३-१; ३. व. जी. १-८४; ४. का. प्र. १-३.

येणाऱ्या सौन्दर्याचें कारण म्हणजेच त्याचा आत्मा असें समजणें योग्य होईल व याच दृष्टीनें आपल्यास शोध करणें आहे. खरें सौन्दर्य आलें कीं, आत्मभूत वस्तु तेथें असली पाहिजे हें उघड आहे. आत्मा नसेल तर जीवित म्हणजे येथें खरें सौन्दर्यही असणार नाहीं. याप्रमाणें सौन्दर्य व त्यापासून होणारा आल्हाद यांच्या साहाय्यानें काव्याच्या आत्म्याची चर्चा करणें सोईचें होईल.

अलंकार

शब्द व अर्थ हे आपल्या शुद्ध स्वरूपांत आल्हाद देऊं शकतीलच असें नाहीं हें मागें सूचित केलेंच आहे. शास्त्रीय वाङ्मयांत शब्द व त्याचा अर्थ यांचें कितीही महत्त्व असलें तरी त्यापासून सहृदयास आल्हाद होईलच असें नाहीं. फारच झाल्यास त्याच्या बुद्धीस होईल, हृदयास नाहीं. तेव्हां काव्यांत या नुसत्या शब्दार्थाखेरीज असें कांहीं तरी पाहिजे कीं, ज्यामुळें तें शास्त्रीय वाङ्मयापासून भिन्न होईल. तें कांहीं म्हणजे सौन्दर्य होय. परंतु हें बाह्य तसेंच आन्तरही असूं शकतें. साहित्यशास्त्राच्या प्रथमावस्थेंत या काव्यतत्त्वाची जेव्हां निश्चित अशी कल्पना आली नव्हती तेव्हां या बाह्यांगसौन्दर्यावरच भर देण्यांत आला असल्यास त्यांत नवल नाहीं. भामह, दण्डी, उद्भट व वामन या आद्य ग्रंथकारांनीं काव्याची चर्चा करितांना अलंकार व रीति या बाह्यांगांचाच विचार प्रामुख्यानें केला आहे. पहिल्या तिघांनीं तर काव्याच्या आत्म्याची निराळी अशी चर्चा केलीच नाहीं. काव्यापासून आल्हाद मिळाला पाहिजे एवढी एक गोष्ट त्यांना माहीत होती. तो कशापासून मिळतो याचा विचार करितांना प्रथम बाह्य सौन्दर्याकडेच लक्ष जाणें साहजिक होतें; व म्हणूनच शब्द व अर्थ यांचे अलंकारच काव्यतत्त्व समजले जाऊं लागले. व त्या दृष्टीनेंच काव्याची चर्चा अधिक होऊं लागली. अर्थात् अलंकार म्हणजेच काव्याचा आत्मा असें वर उल्लेखिलेल्या ग्रंथकारांनीं कोणीच म्हटलें नाहीं. तथापि त्यांच्या चर्चेस जें महत्त्व भामह व उद्भट यांनीं दिलें त्यावरून अलंकारच काव्यांत सर्वश्रेष्ठ असें तत्त्व आहे अशी त्यांची समजूत होती असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. मम्मटानें मोठ्या कष्टानें काव्य क्वचित् निरलंकृत असलें तर चालेल अशी जी कबुली दिली त्यांतला अर्थ तरी हाच. अलंकारावांचून काव्य होऊं शकणार नाहीं हीच समजूत त्याच्या बुडाशीं होती. शब्दालंकारानें किंवा अर्थालंकारानें काव्यास कांहींशी शोभा येते हें कोणासही नाकबूल करितां येणार नाहीं. पदलालित्यानें आल्हाद होतो तर त्यांतच काव्य आहे अशी समजूत होणें आजहि शक्य आहे. जयदेव कवीची कवि म्हणून प्रसिद्धि याच गुणावर मुख्यतः अवलंबून आहे. परंतु खऱ्या सहृदयास बाह्यांग किंवा त्याचें सौन्दर्य यांपासून फारसा आनंद होत नाहीं; किंबहुना नुसत्या बाह्यांगसौन्दर्यास तो सौन्दर्य म्हणावयासही तयार होणार नाहीं. म्हणून नुसत्या शब्दाच्या पाठीमागें जाऊन अर्थवैचित्र्याकडे दृष्टि जाणें साहजिक होतें. 'धीरसमीरे यमुनातीरे वसति वने वनमाली' यासारख्या पंक्तींनीं कानांस व त्यांमार्फत

हृदयास कांहींसा आल्हाद झाला, तरी ' हितभुक् मितभुक् सोऽरुक् ' सारख्या शास्त्रीय विषयांतील वचनांमध्येंही हें अनुप्रासात्मक पदलालित्य असूनही तितकाही आल्हाद होऊं शकत नाहीं हें कळल्यावर नुसत्या शब्दावरून अर्थाकडे दृष्टि वळते. इष्टार्थच पण तो निरनिराळ्या आल्हाददायक प्रकारांनीं वर्णिला असतां आनंद होतो. ' तुझें मुख सुंदर आहे ' हाच इष्टार्थ ' तें चंद्रासारखें आहे, ' ' चंद्र सकलंक तर तुझें मुख अकलंक आहे ' ' तें कमल आहे कीं चंद्र आहे असा संदेह उत्पन्न झाला ' इत्यादि प्रकारांनीं सांगितला असतां आल्हाददायक होतो; तेव्हां हे निरनिराळे प्रकार किंवा तसें वर्णन हेंच काव्याचें इतरांपासून त्यास निराळें ठरविणारें असें तत्त्व वाटलें तर आश्चर्यकारक नाहीं. हे अलंकार शास्त्रीय वाङ्मयांत योजितां येत नाहींत. योजिल्यास हास्यास्पद होतीलच, पण शिवाय शास्त्रीय वाङ्मयाचा मूळ उद्देश जो निश्चितता व अर्थाची यथार्थ अभिव्यक्ति, तो साध्य होणार नाहीं. तेव्हां काव्यांत व इतर वाङ्मयांत दिसून येणारा हा मुख्य भेदच काव्य-तत्व वाटूं लागला.

वक्रोक्ति

अलंकारांविषयींच्या या सामान्य समजुतीस कुन्तक अथवा कुन्तल यानें शास्त्रीय उपपत्तीचें स्वरूप दिलें. साऱ्या अलंकारांस सामान्य असणारी एक गोष्ट म्हणजे वक्रोक्ति होय. कुन्तक हिची व्याख्या ' विदग्ध लोकांची बोलण्याची पद्धति '[1] अशी करितो. वक्रोक्ति या शब्दाचा साधा अर्थ ' वांकडें, सरळ नसेल असें बोलणें '. म्हणजे वर दर्शविलेले, साधाच इष्टार्थ अप्रत्यक्ष तऱ्हेनें सांगण्याचे प्रकार. अशा तऱ्हेचें बोलणें विदग्ध लोकांनाच साधणार, व अप्रत्यक्ष किंवा परोक्ष बोलणें देवांनाहि प्रिय आहे. परोक्षप्रिया इव हि देवाः. मग रसिकांना असणारच, या आधारावरच कुन्तलानें आपला 'वक्रोक्तिजीवित' हा ग्रंथ लिहिला व त्यांत सर्व तऱ्हेचे प्रकार बसविले. वर्ण, पदें, वाक्यें, प्रकरणें, प्रबन्ध, रीति अथवा मार्ग या साऱ्यांमध्यें वक्रता कशी असूं शकते याचें सोदाहरण विवेचन केलें आहे.

वक्रोक्तीस जुने आधार

वक्रोक्तीची ही उपपत्ति बसविण्यांत कुन्तलास भामहाचा बराच आधार मिळाला आहे. परंतु भामह हा अतिशयोक्तीसच वक्रोक्ति असें म्हणतो. व पुढें ' या वक्रोक्तीनें अर्थ शोभून दिसतो व हीशिवाय अलंकारच शक्य नाहीं '[2] असें म्हणतो. अतिशयोक्ति या अलंकाराचें स्वरूप भामहानें सर्वसामान्य अतिशयोक्तीचेंच दिलें असून तिच्या कांहीं विशिष्ट प्रकारांसच

---

१. वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यभङ्गीभणितिरुच्यते व. जी. १-११

२. सैषा सर्वैव वक्रोक्तिरनयार्थो विभाव्यते,
यत्नोऽस्यां कविना कार्यः कोऽलङ्कारोऽनयाविना । भा. लं. २-८५

तें अलंकारत्व नियत केलें नाहीं.[1] वक्रोक्ति व अतिशयोक्ति यांचें स्वरूप बहुतेक एकच आहे. कांहींतरी अतिशयोक्ति असल्याखेरीज बहुधा वक्रोक्ति होऊंच शकत नाहीं. तेव्हां भामहानें अतिशयोक्तीसच वक्रोक्ति म्हटलें आहे हें कांहीं वावगें नाहीं. दण्डीचेंही मत भामहासारखेंच दिसतें.[2] त्यानें वाङ्मयाचे दोन वर्ग पाडून एकांत फक्त स्वभावोक्ति व दुसऱ्यांत सारें इतर अलंकारमय वाङ्मय घातलें आहे.[3] भामहानें वक्र हा शब्द काव्यासच बरेच ठिकाणीं लावलेला आहे. (भा. लं. १-३०, १-३४, १-३६,) मम्मटानेंही अतिशयोक्ति हा अलंकार इतर अलंकारांचा प्राणभूत आहे असें म्हटलें आहे. तेव्हां अतिशयोक्ति असो किंवा वक्रोक्ति असो--त्यांच्या अर्थांत फारसा भेद नाहीं,--ती काव्याचें मुख्य तत्त्व आहे अशा तऱ्हेचें मत बरेंच जोरदार तऱ्हेनें पुढें मांडिलें जात असे हें उघड आहे.

अलंकार व वक्रोक्ति यांची अपूर्णता

परंतु काव्यतत्त्वाविषयीं अधिकाधिक खोल विचार जेव्हां होऊं लागला तेव्हां अलंकारांवर समाधान होईना. शब्दालंकार काय किंवा अर्थालंकार काय, या काव्याच्या बाह्यांगासच शोभा देणाऱ्या गोष्टी आहेत व त्यांपासून थोडा फार आल्हाद होत असला तरी काव्याचें आत्मत्व त्यास देणें योग्य होणार नाहीं. खरें तत्त्व त्यांहून निराळेंच आहे. हे दोनही प्रकारचे अलंकार नसतांनाही आल्हाददायक रचना अनेक वेळां करितां येणें शक्य आहे. मम्मटाच्या मताप्रमाणेंही निदान कांहीं ठिकाणीं तरी शक्य आहे. तेव्हां खरें काव्यतत्त्व या अलंकारांत नाहीं. दुसरीकडे कोठेंतरी पाहिलें पाहिजे अशा प्रकारचे विचार सुरू झाले असल्यास नवल नाहीं. आत्मा हा बाह्यशरीरापेक्षां निराळा असतो, शब्द किंवा त्यांचा वाच्यार्थ काव्याच्या शरीरांतच अन्तर्भूत होतात, तेव्हां शब्दार्थांना शोभा आणणारे धर्म किंवा असें कांहीं (वक्रोक्तिप्रमाणें) तत्त्व हेंही बाह्यशरीरसंबद्ध आहे, अशी कल्पना झाली. यामुळें गुणदोषांइतकेंही स्थान अलंकारांस उरलें नाहीं; त्यांस शरीरास शोभा देणाऱ्या दागिन्यांची किंमत प्राप्त झाली. ध्वन्यालोककारांनीं तर त्यांस काव्यप्रान्तांतही प्रवेश दिला नाहीं. ज्या काव्यांत अलंकार आहेत पण कोणच्याही प्रकारचा ध्वनि नाहीं तें काव्य नव्हे, तें चित्रकाव्य म्हणजे नकली काव्य होय. निव्वळ भाषेचा विलास म्हणजे काव्य नव्हे. त्यामुळें काव्याच्या शरीरास व त्यामुळें एकंदरींत काव्यास थोडी फार शोभा येईल हें खरें, परंतु तो विलास हा काव्य वा आत्मा नव्हे; त्याचें स्थान शरीरांतच आहे, एवढीच त्यांची योग्यता आहे, असेंच मत पुढें प्रसृत झालें.

---

१. निमित्ततो वचो यत्तु लोकातिक्रान्तगोचरम्
मन्यन्तेऽतिशयोक्तिं तां अलङ्कारतया यथा। भा. लं. ७८१

२. विवक्षा या विशेषस्य लोकसीमातिवर्तिनी। का. द. २-२१४

३. द्विधा भिन्नं स्वभावोक्तिर्वक्रोक्तिश्चेति वाङ्मयम्। का. द. १ परि. २

हीस जवळच अशी काव्याच्या आत्म्याविषयींची दुसरी एक उपपत्ति पुढें आणली गेली. हिचें श्रेय वामन या ग्रंथकारासच दिलें पाहिजे. किंबहुना 'काव्याचा आत्मा' हा शब्दप्रयोग प्रथम त्यानेंच वाङ्मयांत सुरू केला असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. शब्द व अर्थ यांच्या अलंकारांप्रमाणेंच याही अंगाचा संबंध काव्यशरीराकडेच आहे. हें अंग म्हणजे रीति होय. इंग्रजींत जीस साधारणपणें Style असें म्हटलें जातें तीच काव्याचा आत्मा आहे असा वामनाचा सिद्धान्त आहे. 'रीति काव्याचा आत्मा आहे आणि विशिष्ट प्रकारची अशी शब्दरचना म्हणजे रीति होय'[1] असें त्याचें मुख्य सूत्र आहे. वामनाच्या मतें या रीति वैदर्भी, गौडी व पाञ्चाली अशा तीन प्रकारच्या आहेत. शब्द व त्यांचे अर्थ या काव्य-शरीरास त्यांच्या विशिष्ट रचनेनेंच आल्हाददायक असें स्वरूप प्राप्त होतें असें त्यांचें म्हणणें आहे, व यापासून आल्हाद होतो म्हणून हें काव्याचें मुख्य तत्त्व आहे, हीच त्याची विचारसरणी आहे. वामनाचे आधीं दण्डीनें गौडी व वैदर्भी या दोन मार्गांचा उल्लेख केला आहे. दोघांच्याहि मतें या शब्दार्थांच्या कांहीं गुणांवर अवलंबून आहेत. हे गुण वामनानें दण्डीवरून किंवा दोघांनींही भरतापासून घेतले असण्याचा बराच संभव आहे. तिघांनींही गुणांची संख्या एकच म्हणजे दहा ही घेतली आहे. तिघांच्या मतें त्यांचे अर्थ निरनिराळे असले तरी त्यांचीं नांवें बहुधा एकच आहेत. ते गुण पुढील प्रमाणें होत. १ श्लेष, २ प्रसाद, ३ समता, ४ माधुर्य, ५ सुकुमारता, ६ अर्थव्यक्ति, ७ उदारता, ८ ओज, ९ कांति व १० समाधि. (या गुणांची सविस्तर चर्चा पुढें होईल.) हे गुण काव्यांत ज्या प्रमाणांत सांपडतील त्याप्रमाणें त्यांची रीति ठरते. विशेषत: वर उल्लेखिलेले गुण जितके ज्या रीतीमध्यें सांपडतील ती तितकी वैदर्भी रीति होईल. तिच्या उलट गौडी व या दोहींच्या मध्यें असेल तर ती पाञ्चाली होईल, अशी वामनानें व्यवस्था केली आहे. हे गुण दण्डीनें कांहीं अर्थाचे व कांहीं शब्दाचे असे दिले आहेत. वामनानें हे शब्द व अर्थ दोहोंचेही आहेत असें म्हटलें आहे, व त्यांचें दोन्ही तऱ्हांनीं विवेचन केलें आहे. रीतीचें सामान्य स्वरूप या प्रकारचें आहे.

रीति

परंतु काव्याचा आत्मा म्हणून या रीतीचें महत्त्व पुढें कोणींही मान्य केलें नाहीं. कारण जो आक्षेप अलंकारांवर घ्यावयाचा तोच येथेंही घेतां येतो. शब्द व अर्थ यांपेक्षा या रीतीचें स्वरूप कितीही सूक्ष्म व आल्हाददायक असलें तरी तें अखेर या बाह्यशरीरावरच अवलंबून असा-वयाचें. शरीराच्या नाक, डोळे, कपाळ, हातपाय इत्यादि अवयवांची ठेवण अत्यंत सुंदर झाली तरी ती शेवटीं या अवयवांवरच अवलंबून आहे. त्यांची विशिष्ट प्रकारची

रीतींची अपूर्णता

१. रीतिरात्मा काव्यस्य, विशिष्टा पदरचना रीतिः (काव्या. सू. अधि. १ अध्याय २ सू. ६४)

रचना म्हणजेच ठेवण अथवा रीति. वर सांगितलेल्या १० गुणांप्रमाणें नाकाचा सरळपणा, डोळ्यांचा मोठेपणा व काळेपणा, कपाळाचा रुंदपणा, हातापायांचा सडपातळपणा इत्यादि गोष्टी अगदीं उत्तम असल्या व त्यांचा मिलाफ अगदीं योग्य तऱ्हेनें झाला असला तरी अखेर हें सौन्दर्य बाह्य व शरीरगत आहे; यामुळें काव्याचें बाह्यस्वरूप चांगलें दिसेल. पण अंतरंगासंबंधीं काय समजणार ? किंवा वर सांगितलेले गुण अंतरात्म्याचे असले तरी त्यांचा आश्रयीभूत गुणी कोणीतरी निराळाच असला पाहिजे हें निर्विवाद आहे. अंतरंग-गुणांच्या विविध मिश्रणानें मनुष्याचा स्वभाव बनला असला तरी स्वभाव हाच आत्मा असें जसें आपण म्हणूं शकत नाहीं, त्याप्रमाणेंच वर सांगितलेल्या गुणांच्या मिश्रणानें होणारी शब्दार्थांची रचना म्हणजेच रीति हीही काव्याचा आत्मा समजणें योग्य होणार नाहीं. या रीतींचाही संबंध काव्यशरीराकडेच किंवा फारच झाल्यास काव्यात्म्याच्या कांहीं गुणांकडेच लागतो हें उघड आहे.

कोलरिज्‌ची व्याख्या

म्हणूनच या गुणांचा व रीतींचा उल्लेख पुढें निरनिराळ्या लेखकांनीं केला असला तरी तें एक काव्यचर्चेचें अंग म्हणूनच होय. मुख्य तत्त्व म्हणून नव्हे. वामनाच्या या व्याख्येचें सुप्रसिद्ध इंग्रजी टीकाकार कोलरिज्‌ यानें केलेल्या काव्याच्या व्याख्येशीं बरेंच साधर्म्य आहे. त्याची व्याख्या पुढीलप्रमाणें आहे. The best words in the best order (इष्टार्थ उत्तम तऱ्हेनें व्यक्त करणारे व सर्वांत चांगल्या पद्धतीनें मांडिलेले शब्द म्हणजेच काव्य होय.) सर्वांत चांगल्या तऱ्हेची रचना (The best order) म्हणजेच वामनाची वैदर्भी रीति होईल, व सर्वांत चांगले शब्द म्हणजे ओज, प्रसाद, माधुर्य इत्यादि शब्दांच्या व अर्थांच्या गुणांनीं युक्त असे शब्द होत. परंतु यांत शब्दांनीं व्यक्त अथवा ध्वनित होणारी गोष्ट कोणती हें मात्र सांगितलें नाहीं. इष्टार्थ व्यक्त करण्याचा सर्वोत्तम मार्ग म्हणजे काव्य अशी कल्पना केली नाहीं तर काव्य असें जगांत एकच होईल. प्रतिपादित इष्टार्थ निरनिराळे मानिले म्हणजे हे सर्वोत्तम मार्ग अर्थात्‌ काव्यें पुष्कळ होऊं शकतील. परंतु इष्टार्थ हा या शब्दरचनेहून निराळा आहे. ही शब्दरचना त्याचें केवळ शरीर होईल. यावरून कोलरिज्‌नें केलेली व्याख्या काव्याच्या बाह्यस्वरूपास अनुलक्षून आहे, अन्तः-स्वरूपास नव्हे. जॉन ड्रिंकवॉटर या आधुनिक कविटीकाकारानें काव्याची हीच व्याख्या उचलून तिचें जें विवेचन केलें आहे[1] त्यावरून या व्याख्येचा उद्देश काव्याचा नाटक व कादंबरी या ललितवाङ्मयाच्या इतर प्रकारांपासून भेद दर्शविण्याचाच दिसतो. आमच्याकडे नाटक अथवा कादंबरी दोनही काव्यांतच समाविष्ट झाल्यानें असा कांहीं भेद दर्शविण्याचा वामनाचा हेतु असावा असें म्हणतां येत नाहीं. काव्याच्या बाह्य-स्वरूपासंबंधानेंच वामनाची ही व्याख्या असती तर हरकत नव्हती, परंतु काव्याचा

१. Art and Craft Series मधील Lyric वरील लेख.

आत्मा म्हणून जेव्हां वामन रीतीची स्थापना करूं पाहतो तेव्हां इतरांचा त्याच्याशीं मतभेद होणें साहजिकच आहे. संस्कृत आलंकारिकांत अलंकारांइतकेंही महत्त्व रीतीस राहिलें नाहीं. याचें कारण रीतींचें स्वरूप अलंकारांपेक्षां सूक्ष्म असल्यानें त्यांचें महत्त्व डोळ्यांत भरत नाहीं हें आहेच, पण त्यांचा प्रवेश अंतरंगांत नसून, बाह्यस्वरूपाशींच त्यांचा संबंध आहे हें होय.

औचित्य

तेव्हां अलंकार व रीति या दोहोंपेक्षांही कांहींतरी निराळें व जडताविरहित स्वरूपाचें तत्त्व काव्याचा आत्मा म्हणून शोधिलें पाहिजे व पुढें त्याकडेच संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांची दृष्टि वळली. यामध्यें ध्वनिसिद्धान्तास पहिलें स्थान दिलें पाहिजे. तथापि त्यानंतर पुढें आलेल्या एका उपपत्तीचा विचार येथें आधीं केल्यास बरें. ही उपपत्ति जवळजवळ अगदीं स्वतंत्र अशी आहे. क्षेमेन्द्र हा हिचा पुरस्कर्ता होय. त्यानें आपल्या 'औचित्यविचारचर्चा' या स्वतंत्र ग्रंथांत ही सविस्तर अशी पुढें मांडिली आहे. त्याचें म्हणणें असें: औचित्य हें रसाचें जीवित आहे, व त्यामुळेंच काव्यास शोभा येते.[1] कोणचीही गोष्ट उचित असेल तरच ती खुलून दिसते, नाहींतर सारा विरस होतो. कोणत्याही काव्यांत हें अगदीं आवश्यक असें आहे, त्यावांचून भागणार नाहीं. तेव्हां काव्यामध्यें हें औचित्यच मुख्य तत्त्व आहे. औचित्याची व्याख्या फारशी गुंतागुंतीची नाहीं. योग्य, साजेशी, शोभणारी अशी गोष्ट म्हणजे उचित गोष्ट होय, ती तशी असणें म्हणजे औचित्य होय.[2] उचित गोष्ट कोणची हें ठरविणें अर्थात् सहृदयच जाणूं शकतात व त्यांच्यावरच तें सोंपविलें पाहिजे. औचित्याची ही एवढी महती क्षेमेन्द्रास ध्वन्यालोकानें आधींच घालून दिलेल्या एका सूत्रमय श्लोकावरूनच सांगतां आली. त्या श्लोकाचा सारांश असा. अनौचित्याखेरीज रसभंगाचें दुसरें कोणतेंही कारण नाहीं.[3] उचित म्हणून जें प्रसिद्ध आहे तेंच आपल्या काव्यांत घालणें हीच रसोत्पत्तीची मुख्य गुरुकिल्ली आहे. याच श्लोकाचा आधार घेऊन क्षेमेन्द्रानें आपला ग्रंथ रचिला. त्यांत क्रमानें प्रत्येक प्रकारच्या औचित्याची चर्चा केली आहे. पद, वाक्य, प्रबन्धार्थ, गुण, अलङ्कार, रस, काल, देश यांबरोबर क्रिया, कारक, लिङ्ग, वचन, उपसर्ग यांचेंही औचित्य कसें असतें व अनौचित्य कसें असतें याची सोदाहरण चर्चा त्यानें केली आहे.

---

१. औचित्यस्य चमत्कारकारिणश्चारुचर्वणे ।
रसजीवितभूतस्य विचारं कुरुतेऽधुना । औ. वि. च. का ३.

२. उचितं प्राहुराचार्याः सदृशं किल यस्य यत् ।
उचितस्य च यो भावस्तदौचित्यं प्रचक्षते । औ. वि. च. का. ७

३. अनौचित्यादृते नान्यद्रसभङ्गस्य कारणम् ।
प्रसिद्धौचित्यबन्धस्तु रसस्योपनिषत्परा । ध्वन्या. पृ. १४५.

परंतु औचित्याच्या महतीचें वर्णन करण्यांत इतर कोणीही भाग घेतला नाहीं. स्वतः आनन्दवर्धनाचार्यांनीही त्याचें इतकें स्तोम माज-

औचित्याचें गुणत्व

विलें नाहीं. त्याचें कारण एवढेंच कीं, त्याचें कितीही महत्त्व असलें तरी त्यास काव्यांतील मुख्य तत्त्व म्हणतां येणार नाहीं. तो एक काव्याचा मुख्य गुण आहे. आणि शब्दार्थांवर अवलंबून असणाऱ्या रीती व अलंकार यांच्या इतकें जड व स्थूल स्वरूप त्यांस नसलें तरी स्वतंत्र असें अस्तित्व त्यांस नाहीं. वर उल्लेखिलेल्या साऱ्या गोष्टींचा तो एक गुण आहे. त्याचा गुण इतर गोष्टी होऊं शकत नाहींत. औचित्य हें गुणांचा आश्रयीभूत जो गुणी तो होऊं शकत नाहीं. काव्याचें मुख्य तत्त्व असें गुणीभूत असतां कामा नये. त्यास आपलें असें अस्तित्व पाहिजे. तेव्हां क्षेमेन्द्राची ही उपपत्ति इतरांस मान्य झाली नाहीं हें साहजिकच होतें. तथापि एक दिशा किंवा प्रयत्न या दृष्टीनें तिचा उल्लेख करणें आवश्यकच आहे.

यापुढील महत्त्वाची उपपत्ति म्हणजे ध्वनिकारांची होय. त्यांनीं पुढें मांडिलेल्या या ध्वनिसिद्धान्ताचें आनन्दवर्धनाचार्यांनीं अधिक विवेचन

ध्वनि

करून त्यास मान्यता मिळवून दिली. त्यास अभिनवगुप्ताचार्यांनीं आपल्या बहुमोल टीकेची जोड देऊन त्याचें साहित्यशास्त्रांतील स्थान अढळ केलें. या ध्वनितत्त्वाचें स्वरूप स्वतः ध्वनिकारांनीं पुढीलप्रमाणें वर्णन केलें आहे. 'सहृदयाल्हादक अशा काव्याचा अर्थ दोन प्रकारचा असतो. एक वाच्य व दुसरा प्रतीयमान अथवा व्यङ्ग्य. त्यांत वाच्यार्थ हा उपमादि प्रकारांनीं अनेकांनीं वर्णिला आहे. परंतु प्रतीयमान अर्थ कांहीं निराळयाच प्रकारचा असा महाकवींच्या काव्यांत दिसून येतो, व त्यामुळें प्रत्येक अवयवाच्या सौन्दर्यापेक्षां निराळें असें सौन्दर्य काव्यास येतें. हाच काव्याचा आत्मा होय.'[1] याचें अधिक विवेचन करितांना आनन्दवर्धन म्हणतात:–'हा प्रतीयमान अर्थ पुष्कळ वेळां वाच्यार्थापेक्षां निराळा किंवा विरुद्धही असूं शकतो. परंतु वाच्यार्थावरूनच तो अखेर प्रतीत होतो. वाच्यार्थरूपी शरीरावर तो अवलंबून असला तरी त्यापासून तो भिन्न असतो, सूक्ष्म असतो व तो असल्याखेरीज काव्यास चारुत्व अथवा काव्यत्व येत नाहीं, म्हणून तो काव्याचा आत्मा म्हणन योग्य होतो.' हा ध्वनित अर्थ देशकालपरत्वें वाटेल तसा बदलूं शकतो; त्यास निर्बंध नाहीं, इतका तो तरल व सूक्ष्म आहे. उदाहरणार्थ, 'सूर्य मावळला' या एकाच वाक्यावरून निरनिराळ्या व्यक्तींस किती निरनिराळे अर्थ प्रतीत होतील तें पहा. एकाद्या गुराख्यास गुरें घराकडे परत वळविण्यासंबंधीं सूचना होईल. एखाद्या धार्मिक कर्मठास 'आतां संध्या करण्याची वेळ आली आहे;' चोरांना 'आतां आपल्या चोरीच्या उद्योगास लागण्याची वेळ झाली आहे;' अभिसारिकेस अभिसरण करण्याची, 'कुणास्तव कुणीतरी' घरीं वाट पहात असेल तर त्यास 'आतां यावयाची वेळ

१. ध्वन्यालोक का. २,३,४,५.

झाली' अशी; तर चक्रवाकास विरहाची, अशा अनेक प्रकारच्या निरनिराळ्या सूचना होतील. या सूचना 'सूर्य मावळला' या दोन शब्दांच्या वाच्यार्थांत नाहींत, तरी पण त्या या दोन शब्दांवरूनच आल्या आहेत. हा जो अर्थ या दोन शब्दांस आला आहे त्यासच ध्वनि असें म्हणतात. यामुळें त्यांस काव्यत्व आलें आहे. पुष्कळ वेळां वाच्यार्थापेक्षां ध्वनि अगदींच विरुद्ध होतो. घरच्या मंडळींनीं डोळ्यांत पाणी आणून सद्गदित कंठानें गांवास जाण्यास दिलेल्या परवानगीचा अर्थ ' जाऊं नका ' असाच असतो. शकुंतलेनें आपल्या मैत्रिणींस दिलेल्या ' असंबद्धप्रलापिनी ' या विशेषणाचा अर्थ ' बरोबर, खरेंच बोलत आहेस, ' असाच घ्यावयाचा आहे. याप्रमाणें या ध्वन्यर्थाचें सामान्य स्वरूप आहे.

ध्वनिप्रकार

हा ध्वनि तीन प्रकारचा असतो. वस्तुध्वनि, अलंकारध्वनि व रसध्वनि हे ते तीन भेद होत. पैकीं वर सांगितलेलीं उदाहरणें वस्तुध्वनीचीं झालीं. वस्तु म्हणजे कोणताहि एकादा वाक्यार्थ. वस्तूप्रमाणें एकादा अलंकारही जेव्हां ध्वनित होईल, वाच्य नसेल, तेव्हां दुसरा प्रकार होतो. पुढील उदाहरण ध्वनित प्रतीप अलंकाराचें आहे.

चिंता सरोजमनिंची सगळी निमाली ।
झालें विशेष विधुबिंबहि कान्तिशाली ॥
केला सुरू कलकलाट तसा पिकांनीं ।
गेलीस तूं इथुनि हें परिसूनि कानीं ॥ जगन्नाथ, करुणविलास.

वाच्य अलंकारापेक्षां ध्वनित अलंकार अधिक आनंद देतो हें खरें आहे.

रसध्वनीचें महत्त्व

परंतु या दोन्ही प्रकारांपेक्षां तिसरा प्रकार महत्त्वाचा आहे. तो म्हणजे रसध्वनि. काव्यांतील रस हा नेहेमीं ध्वनित असतो अशी ध्वनिकारांची व त्यांच्या अनुयायांची कल्पना आहे. शृंगार, वीर, करुण इत्यादि रस शब्दांनीं वाच्य नाहींत. शृंगार, वीर इत्यादि शब्द उच्चारल्यानें ते ते रस अनुभवास येत नाहींत. या रसांच्या विभाव, अनुभाव, संचारिभाव यांच्या वर्णनानें तो मनांत उत्पन्न होतो. हा कोणत्याहि एका विशिष्ट शब्दांचा अर्थ नसून साऱ्या वर्णनानें उत्पन्न होणारी ती एक मनांतील भावना आहे; म्हणून ती ध्वनित मानली गेली आहे. काव्यांत हा रसच मुख्य असल्यानें रसध्वनि हाच मुख्य व अत्युत्तम असा काव्यप्रकार गणला जातो. आनंदवर्धन म्हणतो, ' महाकवीचें मुख्य कर्तव्य म्हणजे या रसांनाच प्रमुखत्वें काव्यविषय करून त्यांना अनुकूल अशा तऱ्हेची शब्दांची व अर्थांची उपयोजना करणें हें होय. '[1] दुसऱ्या एका ठिकाणीं त्यानें असें म्हटलें आहे कीं ज्या कवींस काव्याची उत्तम प्रकारची सिद्धि करावयाची आहे त्यांस रसांखेरीज

१. अयमेवहि महाकवेर्मुख्यो व्यापारो यद्रसादीनेव मुख्यतया काव्यार्थीकृत्य तद्व्यक्त्यनुगुणत्वेन शब्दार्थानां चोपनिबन्धनम् । पृ. १८१.

इतर रचना मुळींच शोभणार नाहीं.[1] याचा अर्थ असा कीं इतर ध्वनिप्रकारांपेक्षां हाच एक प्रकार श्रेष्ठ आहे. अभिनवगुप्त तर रस हाच खरोखर काव्याचा आत्मा आहे. वस्तु व अलंकार यांचे ध्वनि रसाचे ठिकाणींच अखेर पर्यवसान पावतात असें स्वच्छ सांगतो.[2] यावरून रसध्वनीचें महत्त्व किती आहे हें लक्षांत येईल.

ध्वनि ही ज्ञानपद्धति आहे, ज्ञान नव्हे

वरील विवेचनामध्यें कांहीं असमाधानकारक भाग आहेत. काव्याचा आत्मा म्हणून तीन भिन्न भिन्न गोष्टी दाखविणें योग्य होणार नाहीं. या तीनही गोष्टींस सामान्य काय तर त्या प्रतीत होण्याची पद्धति. ध्वनि म्हणजे खरोखर इष्टार्थव्यक्तीची एक पद्धति आहे. या पद्धतीसच आत्मा असें म्हणतां येणार नाहीं. शिवाय रसध्वनि म्हणजे काय असतें, हें सांगणें खरोखर कठीण आहे. म्हणूनच ध्वनिकारांनींही त्यास असंलक्ष्यक्रमध्वनि असें म्हटलें आहे. असंलक्ष्यक्रम म्हणजे ज्याच्या प्रतीतीची पद्धति लक्षांत न येण्याजोगी असते असा क्रम. ही पद्धति काय असते हें कळण्यास मानसशास्त्राची मदत घेतल्यावांचून चालणार नाहीं. वाचकांच्या मेंदूवर काव्यांतील शब्दांचीं प्रतिबिंबें पडून त्या प्रतिबिंबांस संबद्ध अशा वस्तूंचें व भावनांचें ज्ञान इतर संदर्भासहित उत्पन्न होऊन वाचकांच्या मनांत एक विशिष्ट भावनासंघ वा समुदाय (Emotion) उत्पन्न होतो, व त्याच्या चर्वणानें उत्पन्न होणारी मनाची एक विशेष वृत्ति (Attitude) म्हणजेच रस होय अशी आधुनिक शास्त्राची मतप्रवृत्ति आहे.[3] या सर्व प्रकारास ध्वनि-सरणि असें म्हणावयाचें असल्यास ही सरणि रसांसच न लागतां सर्व प्रकारच्या ज्ञानास लागू असल्यानें सारें ज्ञान ध्वनि म्हणूनच म्हटलें गेलें पाहिजे. ध्वनीच्या इतर दोन प्रकारांकडे पाहिल्यास ज्ञानाची मूळ पद्धति असा तिचा अर्थ होत नाहीं. ‘ सूर्य मावळला ’ या शब्दांचा अर्थ ज्ञानपद्धतीप्रमाणें, ‘ सूर्य मावळला ’ एवढाच होईल. पुढें व्यक्तिपरत्वें त्याचे अर्थ निराळे होतील. त्यास कारण देशकालपरिस्थिति होय. हीच गोष्ट अलंकार-ध्वनीची आहे. वर उल्लेखिलेल्या उदाहरणांत पहिली प्रतीति अलंकाराची न होतां त्या श्लोकांतील भावाची होते व तदनंतर अलंकाराची होते. रसप्रकारांमध्यें मात्र पहिली प्रतीति हीच रसाची होते. तेव्हां पहिल्या दोन प्रकारांत ध्वनि अथवा व्यंग्य याचा अर्थ पहिलें ज्ञान असा न घेतां, त्यापासून उत्पन्न होणारी पुढील अंतिम प्रतिपत्ति असा घ्यावयाचा व रसाचे बाबतींत मात्र पहिलीच प्रतिपत्ति घ्यावयाची असा भेद कां ?

---

१. परिपाकवतां कवीनां रसादितात्पर्यविरहे व्यापार एव न शोभते.(ध्व. लो. २२१)

२. रस एव वस्तुत आत्मा, वस्त्वलंकारध्वनी तु सर्वथा रसंप्रति पर्यवस्येते (लोचना पृ. २७)

3. I. F. Richards in *Principles of Literary Criticism.*

वैयाकरणांच्या ध्वनि अथवा स्फोट या मतांतही शब्दोच्चारानें वाच्यार्थाचीच आठवण होते. शिवाय रस ध्वनित आहे असें समजूनही ध्वनि ही ज्ञानाची एक पद्धति आहे हें कोणास नाकबूल करितां येणार नाहीं. तें ज्ञान नव्हे. काव्यतत्त्व ज्ञान असलें पाहिजे, त्याची पद्धति नव्हे. त्या पद्धतीस महत्त्व नाहीं. तसें तें असतें तर स्वत: आनन्दवर्धनानें व अभिनवगुप्तानेंही रस हाच वस्तुत: आत्मा आहे असें म्हटलें नसतें. काव्यास कित्येक वेळां इष्टार्थ व्यक्त करण्याच्या या पद्धतीनें सौंदर्य येतें हें खरें आहे. म्हणूनच हेंच काव्य-तत्त्व आहे अशी समजूत होणें साहजिक आहे. ती अशी एकदां झाल्यानें रसपरिपूर्ण अशा काव्यावरही ध्वनिपद्धति लादली गेली. ती रसज्ञानाचे बाबतींत बरोबर काम कशी देते हें सांगतां येणें शक्य नसल्यानें तीस असंलक्ष्यक्रम असें म्हटलें आहे. वस्तुत: वस्तु-ध्वनींतही शेवटीं पर्यवसान कोणची तरी भावना पोषित करण्यांत होतें. आनन्दवर्धनानें दिलेली सारीं वस्तुध्वनीचीं उदाहरणें कोणची ना कोणची तरी भावना व्यक्त करितात. ही भावना नसेल तर त्यास काव्यत्व येणार नाहीं.

रस

म्हणून शेवटीं विश्वनाथाची काव्याच्या आत्म्याची रसविषयक उपपत्ति हीच खरी मानावी लागते. त्याचे मतें वस्तु किंवा अलंकार ध्वनित असले तरी त्यांस काव्यात्मत्व येऊं शकत नाहीं. रस हाच काव्याचा आत्मा आहे हा सिद्धान्त त्यानें धैर्यानें व स्पष्टपणें पुढें मांडिला. अर्थात् यामध्यें त्याचें स्वत:चें असें नवीन फारसें नाहीं. भरतानें ज्याला चालना दिली, परंतु काव्याचें मुख्य तत्त्व म्हणून, अलंकार, रीति किंवा ध्वनि यांच्यापुढें त्यांचें महत्त्व योग्य प्रमाणांत मान्य केलें गेलें नाहीं, तें त्यानें पुन: एकदां निर्भीडपणें पुढें मांडिलें एवढेंच. त्याचे आधींही अग्निपुराण, काव्यमीमांसा, अलङ्कारशेखर इत्यादि ग्रंथांत त्या त्या ग्रंथकर्त्यांनीं रस हाच आत्मा असें जरी आधींच लिहून ठेविलें असलें तरी अलंकारांनीं, विशेषत: ध्वनिसिद्धान्तानें दिपून जाऊन त्याची खरी योग्यता नीटशी लक्षांत येईनाशी झाली होती. आलंकारिकांनीं तर रसांस अलंकारच म्हणण्यापर्यंत मजल नेली. तें पटत नाहींसें होऊन त्यास पुन: एकदां त्याच योग्य जागीं बसविण्यास विश्वनाथानें मदत केली म्हणूनच त्याचें नांव येथें घ्यावयाचें. रस हा ध्वनित असतो असें मात्र त्याचें अजूनही मत दिसतें. यामुळें या दोन उपपत्तींच्या अनुयायांनीं आपसांत तडजोड केल्या-सारखी दिसते. ध्वनिकारांनीं रसास सर्वांत अधिक महत्त्व द्यावयाचें व रससिद्धान्ताच्या अनुयायांनीं तो ध्वनि आहे असें म्हणावयाचें. तथापि एवढें स्पष्ट आहे कीं रस ध्वनित असो वा नसो, तोच काव्याचें मुख्य तत्त्व होतो. विश्वनाथानें दिलेलें काव्याचें लक्षण या विधानासच पुष्टि देतें. काव्य म्हणजे रसात्मक वाक्य ही त्याची व्याख्या स्पष्टपणें रसास आत्मत्व देते. वाक्यपदानें अर्थात् काव्यशरीराचाही उल्लेख त्यांत आला आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

काव्याबरोबर इतर कलांकडे दृष्टि फेकली तर या रससिद्धान्तास दुजोराच मिळेल. शिल्प, चित्रकला, गायन, नर्तन, नाट्य इत्यादि ललितकलांचा आत्माही रसच आहे. एकाद्या शिल्पकृतींत किंवा चित्रामध्यें एकादी भावना जर व्यक्त होत नसेल तर तें उच्च कलेचें द्योतक समजलें जाणार नाहीं. कित्येक वेळां या भावनेकडेच लक्ष दिल्यानें बाह्यांग व्हावें तितकें सुंदर होऊं शकत नाहीं. बंगाली चित्रकारांचा पंथ किंवा आधुनिक शिल्पी एप्स्टीन (Epstien) यांनीं दुसऱ्या बाजूस अतिरेक केला असला तरी त्यांत अंतरंगाकडे तरी जास्त लक्ष पुरविल्याचें समाधान आहे. आणि खऱ्या सहृदयाचें त्यानेंच समाधान होतें. शिल्प, चित्रकला यांप्रमाणेंच नाट्य व नर्तन या कलांची स्थिति आहे. नाट्यांत भावनांचें अनुकरण व नर्तनांतही त्यांचेंच यथार्थ दिग्दर्शन हें आवश्यक आहे. गायनासंबंधानेंही तेंच. हृदयांतील सुप्त भावना जागृत करण्याचें कार्य जर त्यानें झालें नाहीं तर तें कितीही शास्त्रशुद्ध असो, नीरस, निर्जीव असें वाटल्याशिवाय राहणार नाहीं. याप्रमाणें साऱ्या ललितकलांचें जीवित ज्या एका गोष्टीवर अवलंबून आहे ती गोष्ट म्हणजे भावना किंवा रस हा काव्याचाही आत्मा होईल हें निराळें सांगावयास पाहिजे असें नाहीं.

इतर ललितकलांशीं तुलना

येथवर काव्यशरीर व काव्याचा आत्मा यांविषयींची चर्चा केली व शेवटीं विश्वनाथाची व्याख्या ही साधारणपणें योग्य अशी व्याख्या म्हणून तीस मान्यताही दिली. परंतु एवढ्यानें काव्याची संपूर्ण कल्पना आली असें नव्हे. ती येण्यास काव्यांतील गुण, दोष, अलंकार व रीति यांची माहिती होणें आवश्यक आहे; व ती माहिती क्रमानें पुढें येणारच आहे. या साऱ्या गोष्टींच्या समुच्चयानें काव्यासंबंधीं जी कल्पना होईल तीच अखेर काव्याची खरी व्याख्या. काव्याच्या लक्षणाचें हें प्रकरण येथेंच पुरें करून काव्यासंबंधींच्या इतर आनुषंगिक प्रकरणांचा विचार यापुढें करणें योग्य होईल; परंतु असें करावयाचे आधीं थोडक्यांत कांहीं संस्कृत व इंग्रजी व्याख्यांची परिशिष्टरूपानें चर्चा करणें फायद्याचें होईल.

समारोप

प्रकरण पहिलें



परिशिष्ट १ लें

काव्याच्या जुन्या संस्कृत व्याख्या

१. शरीरं तावदिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली ।—दण्डी, काव्यादर्श १–१०

दण्डीनें येथें काव्याच्या मुख्य तत्त्वाविषयीं कांहीं विचार न करितां काव्याचें बाह्य स्वरूपच वर्णन केलें आहे. यांत आत्म्याचा कांहीं उल्लेख आला नाहीं म्हणून हें काव्याचें संपूर्ण लक्षण मानितां येणार नाहीं.

२. रीतिरात्मा काव्यस्य, विशिष्टा पदरचना रीतिः ।–वामन, का. लं. सू. १-२-६

नुसत्या आत्म्याचा उल्लेख करणें व शरीर काय आहे हें न सांगणें हेंही संपूर्ण काव्यलक्षण नव्हे. याविषयीं अधिक चर्चा पहिल्या प्रकरणांत आलीच आहे.

३. काव्यस्यात्मा ध्वनिः—ध्वन्यालोक. १–१

येथेंही वरील दोषच आहे. अर्थात् हेतु काव्याची व्याख्या करण्याचा नाहींच.

४. निर्दोषं गुणवत् काव्यं अलंकारैरलंकृतम् रसान्वितम् । भोज. स. कंठाभरण १–२

यांत शरीर किंवा आत्मा अशी व्यवस्था न करितां रसाचा नुसता उल्लेख केला आहे.शरीराचा उल्लेख न केल्यानें संपूर्णता नाहीं; तर गुणदोषांचा व अलंकारांचा निर्देश अगदीं आवश्यक असा नसतां तो दिल्यानें व्याख्येपेक्षां वर्णनच झालें आहे असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

५. तददोषौ शब्दार्थौ सगुणावनलंकृती पुनः क्वापि । मम्मट, का. प्र. १–२

येथेंही तीच स्थिति, पण थोडीशी विरुद्ध तऱ्हेनें झाली आहे. शरीराचा उल्लेख येथें आहे, तर आत्म्याचा नाहीं. बाकी विशेषणें नसतीं तरी चाललें असतें.

६. वाक्यं रसात्मकं काव्यम् । विश्वनाथ, सा. दर्पण १–३

शरीर व आत्मा यांचा दोहोंचाही उल्लेख केला आहे. इतर गोष्टींचा निर्देश नाहीं. म्हणून ही व्याख्या सुटसुटीत पण पूर्ण व अर्थवाहक झाली आहे. अधिक चर्चा मागें झालीच आहे.

७. गुणालंकारसहितौ शब्दार्थौ दोषवर्जितौ । विद्यानाथ, प्र. रु. य. भूषण २–२

८ अदोषौ शब्दार्थौ सगुणौ सालंकारौ च । हेमचंद्र व वाग्भट.

दोन्ही व्याख्या मम्मटाचें अनुकरण करितात.

१०. रमणीयार्थप्रतिपादकः शब्दः ।—जगन्नाथ, रसगंगाधर पृ. ४.

फक्त शरीराचेंच वर्णन देऊन त्यांतही अर्थापेक्षां शब्दासच प्राधान्य दिलें आहे. जगन्नाथाचे मतें शब्द हेच काव्यांत मुख्य आहेत. कारण काय तर ‘ काव्य ऐकिलें, पण अर्थ समजला नाहीं, ’ असा शब्दप्रयोग आपण व्यवहारांत करितों. अर्थात् यासारखें कारण कोणासच मान्य होणार नाहीं.

प्रकरण १ लें



परिशिष्ट दुसरें

काव्याच्या कांहीं इंग्रजी व्याख्या

1. The best words in the best order.

(उत्तम शब्दांची उत्तम रचना) कोलरिज्.

यासंबंधीं चर्चा केलीच आहे.

2. The spontaneous overflow of powerful feelings.

(उत्कट भावनेचा सहजोद्रेक) वर्ड्‌स्वर्थ्.

काव्याचा आत्मा रस आहे, या सिद्धान्ताशीं याचें बरेंच साधर्म्य आहे. विश्वनाथ याची व्याख्या या व्याख्येशीं जुळती आहे.

3. The disimprisonment of soul of fact.

(वस्तुस्थितीच्या पकडींतून आत्म्याची सुटका) कार्लाइल्.

काव्याच्या व्याख्येपेक्षां काव्यापासून होणाऱ्या आनंदाचेंच वर्णन आहे. याचा संबंध काव्याच्या प्रयोजनाशींच अधिक आहे.

4. A criticism of Life.

(मानवी जीविताचें विवेचन व वर्णन) आर्नोल्ड.

याचाही संबंध काव्याच्या प्रयोजनाशींच आहे. काव्यलक्षण नव्हे.

5. Significant form.

सार्थ (इष्टार्थयुक्त) रचना.

ही व्याख्या दण्डीच्या व्याख्येशीं अगदीं जुळती आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

6. Expression of Impressions.

(भावनांची अभिव्यक्ति)

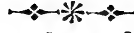
यांत ही अभिव्यक्ति शब्दांत, नुसत्या क्रियांनीं किंवा चेष्टांनीं नव्हे, झाली पाहिजे. काव्याच्या शरीराचा उल्लेख नाहीं. तो हेतूही नसेल.

7. The best and happiest moments of the best and happiest minds.

(अत्यंत सुखी व सज्जन लोकांच्या आयुष्यांतील आत्यंतिक सुखाचे उत्तमोत्तम क्षण) शेली.

यांत काव्याच्या उत्पत्तीचा काल व कविलोकांच्या गुणांचाच संबंध आहे. काव्याच्या लक्षणांशीं तितकासा नाहीं. व्याख्या आलंकारिक आहे.

प्रकरण २ रें



काव्याचें प्रयोजन



काव्यं यशसेऽर्थकृते, व्यवहारविदे, शिवेतरक्षतये ।
सद्यःपरनिर्वृतये, कान्तासंमिततयोपदेशयुजे ॥ मम्मट.

काव्याचीं प्रयोजनें, मम्मट

काव्याच्या लक्षणाची चर्चा संपल्यानंतर साहजिकच त्याच्या प्रयोजनाकडे वळणें भाग पडतें. मानवाची कोणचीही कृति प्रयोजनाखेरीज नाहीं. प्रयोजनमनुद्दिश्य न मन्दोऽपि प्रवर्तते ' या उक्तीचा प्रयोग आजपर्यंत अनेक वेळां केला गेला असला तरी याही ठिकाणीं करणें अगदींच अनुचित होणार नाहीं. साध्या गोष्टींत पटणारी ही वरील उक्ति काव्याचे बाबतींत तितकीच खरी आहे. म्हणूनच संस्कृत साहित्य-शास्त्रज्ञांनीं काव्याची व्याख्या केल्यावर लगेच काव्य करण्यास कवीला उद्युक्त करण्यास ज्या गोष्टी कारणीभूत होतात, त्यांपैकीं कांहीं महत्त्वाच्या गोष्टी ग्रथित केल्या आहेत. कोणत्याही गोष्टीचें कारण अथवा कारणसमुच्चय बहुधा एकच असला तरी तिचे उद्देश अनेक असू शकतील. ती गोष्ट कोणकोणत्या कार्याकरितां उपयोगांत आणली जाईल हें सांगणें कठीण आहे. तरीही ज्या कांहीं विशेष कार्याकरितां ती बहुधा उपयोगांत आणली जात असेल, तींच कार्यें त्या गोष्टीचीं प्रयोजनें म्हणून सांगण्यांत येतील. याच दृष्टीनें मम्मटपंडितानें वर उद्धृत केलेल्या आर्येंत काव्याचें षड्विध प्रयोजन सांगितलें आहे. तीं सहा प्रयोजनें क्रमानें पुढीलप्रमाणें आहेत. (१) यश (२) द्रव्यलाभ (३) व्यवहारज्ञान (४) अशुभनिवारण (५) सद्यः होणारा उच्च आनंद व (६) कान्ता ज्या तऱ्हेनें उपदेश करील त्या तऱ्हेनें मिळणारा उपदेश. यामध्यें साऱ्या गोष्टी येतील असें नाहीं किंवा हीं सहा एकाच सामान्य स्वरूपाचीं किंवा सारखींच महत्त्वाचीं आहेत असेंही नाहीं. वर दिलेल्या क्रमांत उत्तरोत्तर महत्त्व ग्रथित झालें आहे असें नव्हे; किंवा त्याच्या उलट कमी महत्त्व दाखविलें आहे असेंही नाहीं. सरसकट, कमीअधिक असा भेद न करितां वरील नांवें आलीं आहेत.

इतर मतें

मम्मटानें दिलेल्या या षड्विध प्रयोजनांत थोडाफार फरक करून इतरांनीं दिलेलीं प्रयोजनें मिळतील. भामहाचे[1] मतें चांगल्या काव्यरचनेनें धर्मार्थकाममोक्ष हे चतुर्वर्ग व इतर चौसष्ट कला यांमध्यें वैचक्षण्य लाभून, प्रीति (आनंद) व कीर्ति यांचीही प्राप्ती होते. विश्वनाथानें[2] यांपैकीं चतुर्वर्गच

---

१. धर्मार्थकाममोक्षेषु वैचक्षण्यं कलासु च ।
प्रीतिं करोति कीर्तिं च साधुकाव्यनिबन्धनम् । भा. लं. १–२

२. चतुर्वर्गफलप्राप्तिः सुखादल्पधियामपि । सा. द. १,२

तेवढे उचलिले आहेत. वामनानें[1] वरच्यापैकीं प्रीति व कीर्ति हे दोनच घेतले आहेत. रुद्रटानेंही[2] चतुर्वर्गावरच भागविलें आहे. भरतानें दिलेल्या नाट्याच्या प्रयोजनाचें काव्याकडे अनुसंधान लावल्यास आणखीही एक निराळें प्रयोजन दिसून येईल. 'समर्थ दुःखार्त व असमर्थ शोकार्त अशा लोकांना कांहीं विश्राम द्यावा' हें तें प्रयोजन होय.[3] याप्रमाणें प्रयोजनांचा सामान्य विस्तार पाहून त्यापुढील त्यांच्या विस्तृत चर्चेस सुरुवात करूं.

प्रथम आपण अर्थप्राप्ति या प्रयोजनाचाच विचार करूं. कारण वर दिलेल्या तीन चार उताऱ्यांत हें प्रयोजन साधारण आहे. गायन, वादन, चित्रकला, खोदकाम यांप्रमाणें काव्य हीही एक कला आहे. या कलेचा कला म्हणूनच अभ्यास करणें कितीही श्रेयस्कर असलें तरी त्या कलाजीवी लोकांच्या उपजीविकेचा प्रश्न येतांच त्याच कलांचा अर्थोत्पादनाकडे उपयोग करण्याची प्रवृत्ति झाल्यास नवल नाहीं. हळूहळू या कला अर्थोत्पादनाचें साधनच होऊन बसतात. गायन-वादन या कला चित्रकलेपेक्षां समजण्यास ज्यास्त सोप्या व म्हणून अधिक लोकप्रिय असल्यानें त्यांपासून अधिक अर्थप्राप्ति होते. चित्रकलेपेक्षांही काव्यापासून मिळणारें सुख अधिक मानसिक वा बौद्धिक आहे, व म्हणून अधिक सूक्ष्म व अवघड असल्यानें काव्यकला कमी लोकप्रिय व्हावी व तिजपासून अर्थोत्पादनाचें कार्य व्हावें तितकें सुलभ होऊं नये हेंही साहजिक आहे. तिचा या कार्याकडे मुळींच उपयोग होणार नाहीं असें नाहीं. पूर्वी राजदरबारीं राजकवीची जागा व तिला आनुषंगिक असा मान-मरातब म्हणजे एक हेवा करण्याजोगी गोष्ट असे. निरनिराळ्या राजे लोकांच्या सभेंत एक एक तरी राजकवि हा असावयाचाच. अजूनही इंग्लंडमध्यें राजकवीची एक जागा आहेच. मम्मटानें हर्षापासून धावकादि लोकांना द्रव्यप्राप्ति झाल्याचा उल्लेख केला आहे. फारसी कवि फिरदौसी यानें आपला प्रसिद्ध 'शहानामा' द्रव्यप्राप्तीच्या आशेनेंच लिहिला असें म्हणतात. विक्रमांकदेवचरित, व नवसाहसांकचरित यांसारखीं महाकाव्यें मूळ अर्थप्राप्तीसाठींच लिहिलीं गेलीं. सारांश, पूर्वकाळीं किंवा अजूनही काव्याचा इतर कलांप्रमाणें अर्थप्राप्तीकडे उपयोग होत होता व होईल हें उघड आहे. आतां दुर्दैवानें आजच्या परिस्थितींत तें शक्य नाहीं ही गोष्ट निराळी. परंतु संस्कृत साहित्यकारांनीं आपले ग्रंथ जेव्हां लिहिले तेव्हां ती होत असली पाहिजे. राजाश्रयामुळें कां होईना कालिदास, बाण, बिल्हण इत्यादिकांस ती झाली व इतरही ज्ञाताज्ञात कवींना ती होत होती. शिवाजीचे वेळेस भूषणास बरेंच वैभव मिळालें असें आपण वाचतोंच. संस्कृत काव्यास पुढें अर्थोत्पादक कलेचें, ठराविक सांच्याचें स्वरूप आलें असल्यास अस्वाभाविक तें काय ? त्यामुळें वर उल्लेखिलेलीं निव्वळ राजस्तुतिपर, स्वयंभू स्फूर्तीच्या अभावीं लिहिलेलीं काव्यें निर्माण झालीं. त्यामुळें व्हायचें तें झालें. या काव्यांत जिवंतपणा फार

१. काव्यं सदृष्टादृष्टार्थं प्रीतिकीर्तिहेतुत्वात्। का. लं. सू. १. १. ५
२. ननु काव्येन क्रियते सरसानामवगमश्चतुर्वर्गे। का. लं. १०—५.
३. दुःखार्तानां समर्थानां शोकार्तानां तपस्विनाम्।
विश्रान्तिजननं काले नाट्यमेतन्मया कृतम्। ना. शा. १.८०

थोडया ठिकाणीं आला आहे. भाडोत्री कामांत अभ्यासामुळें सफाई आली तरी जिव्हाळा कमी. नाटकांतल्या हुकमी संगीतापेक्षां बैठकींतल्या प्रशस्तपणाच्या गाण्यांतला रंग निराळा आहे. स्वयंस्फूर्त चित्ररेखनापेक्षां किंवा शिल्पकामापेक्षां ' ऑर्डरी ' घेऊन काढलेलीं चित्रें वा केलेले पुतळे कमीच ठरायचे. तेव्हां द्रव्योत्पादनाकडे उपयोग केल्यास काव्याची उच्चताही कमी होईल. शिवाय द्रव्यप्राप्ति झाली तरी काव्यरचनेनें कवीची प्रसिद्धि व्हावयाचे आधीं होणार नाहीं. तेव्हां प्रथम तरी अर्थप्राप्ति हा उद्देश प्रत्यक्षपणें नसावा.

दुसरें असें कीं, मोठमोठ्या कवींची कृति जर पाहिली तर असें दिसून येईल कीं, त्यांनीं आपलें काव्य अर्थप्राप्तीकरितां लिहिलेलें नाहीं. त्यांना लिहावेंसें वाटलें म्हणून लिहिलें. डान्टेनें आपलें काव्य काय पैशाकरितां लिहिलें ? मिल्टनला ' Paradise Lost' लिहून काय प्राप्ति होणार होती व झाली ? मराठींतील जुन्या व नव्या लोकांना कितपत द्रव्यलाभ झाला? तरी त्या त्या कवींनीं आपल्यास जें लिहावयाचें तें लिहिलेंच ना ? तर याप्रमाणें अर्थप्राप्ति हा उत्तम काव्यलेखनाचा केव्हां केव्हां होणारा परिणाम असला तरी ती त्याचें नेहमींचें प्रयोजन होऊं शकणार नाहीं.

यश

यशाची इच्छा कोणास नसते ? लोकांनीं आपल्यास मान द्यावा एतदर्थ घट फोडून किंवा पट फाडून धडपड करणाऱ्या क्षुद्र माणसापासून तों तहत सार्वजनिक हिताचें अत्युच्च महत्त्वाचें काम करणाऱ्या मोठया माणसापर्यंत साऱ्यांचे प्रयत्न त्याकरितां चालू असतात. निव्वळ द्रव्यप्राप्ति व्हावी या इच्छेपेक्षां कीर्ति मिळावी ही इच्छा अर्थात् उच्च दर्जाची आहे. तीमध्यें प्रत्यक्ष व्यावहारिक स्वार्थ नाहीं. निदान शारीरिक सुखेच्छा नाहीं. शारीरिक सुखापेक्षां मानसिक सुखें अधिक योग्यतेचीं मानलीं जातात. अर्थप्राप्तीइतकें यशःप्राप्तीचें स्वरूप पार्थिव नाहीं. तेव्हां मानसिक उद्योग करणाऱ्या कवीला कीर्तीसारख्या मानसिक सुखाची इच्छा किंवा हांव असल्यास तें साहजिक व क्षम्यही आहे. तशी ती साऱ्या कवींना असते यांत नवल नाहीं. आपलें काव्य जगाला सादर करण्यांतच या इच्छेचें अस्तित्व दिसून येईल. आपल्या कृतीपासून फक्त स्वतःलाच आनंद न होतां त्यामध्यें जगालाही भाग घेतां यावा, जग त्यासंबंधीं अनुकूल वा प्रतिकूल मत देवो, एवढाच हेतु यामध्यें असतो असें नाहीं. अनुकूल मत पडतांच आनंद वाटावा व तें प्रतिकूल पडतांच दुःख वाटावें हा मनुष्यधर्म आहे. आनंद वा दुःख होण्यांतच यशाची इच्छा आहे कीं नाहीं हें समजून येईल. हीं दोनही ज्यास होणार नाहींत त्याची गोष्ट निराळी. परंतु कवि कितीही विद्वान् अगर समजूतदार असला तरी बहुधा मुक्त नसतो. तेव्हां सुखदुःखाच्या या द्वंद्वापलीकडे तो असतो असें म्हणतां येणार नाहीं. कीर्तीच्या या इच्छेचें प्रमाण कमीअधिक असेल; अथवा प्रदर्शन करण्याची पद्धति भिन्नभिन्न असेल. ' उत्पत्स्यतेऽस्ति मम कोऽपि समानधर्मा ' असें अधिक आत्मविश्वासानें म्हणणाऱ्या भवभूतीलाच यशाची हांव होती व ' क चाल्पविषया मतिः ' म्हणणाऱ्या कालिदासाला ती नव्हती असें थोडेंच आहे ? एकादा कविब्रुव आपली आपणच आरती ओंवाळून

घेईल, तर एकादा खरोखरी मोठा कवि आपली स्तुति ऐकून मनांतल्या मनांत हंसेल. कसेंही असलें तरी अत्युच्च अशा यशाची हांव एखाद्या कवीनें धरिली तर त्यांत गैर असें कांहीं नाहीं. सारांश, काव्य लिहितांना यशःप्राप्ति हें ध्येय डोळ्यांपुढें असणें अगदीं साहजिक आहे. मात्र मिळवावयाचें तें यश उच्च प्रकारचें व चिरकाल टिकणारें असें असावें. नाहींतर निरनिराळ्या मासिकांतून आपलें नांव झळकावें व आपली प्रसिद्धि व्हावी एतदर्थ प्रासंगिक कां होईना पण कविता लिहावयाची हा प्रकार योग्य नव्हे. यांत काव्यप्रेमापेक्षां यशाचें प्रेम अधिक आहे. काव्य काव्याकरितां आहे, यशाकरितां नाहीं. ही गोष्ट केव्हांही विसरून चालावयाचें नाहीं. शिवाय द्रव्यप्राप्तीचे बाबतींत गतकालीन मोठमोठ्या कवींसंबंधानें जो विचार झाला तो तसाच येथेंही लागू आहे, अर्थाची पर्वा जशी त्यांना नव्हती तशी यशाचीही नव्हती व त्यांच्या हयातींत त्यांची फारशी प्रसिद्धीही झाली नाहीं. तेव्हां कीर्ति ही, उत्तम काव्याचा हटकून घडून येणारा परिणाम असली, तरी काव्य हें यशाचें साधन म्हणून त्याचा उपयोग करणें योग्य नव्हे. काव्याविषयींची ही कल्पना गौण आहे. अशी कल्पना काव्याचें महत्त्व व उच्चत्व कमी करील. तेव्हां यशःप्राप्ति हेंही काव्याचें निर्भेळ व नित्य असें प्रयोजन होत नाहीं.

वर आलेल्या दोन प्रयोजनांची व्याप्ति बरीच असल्यानें तीं नित्य नसलीं तरी प्रयोजनें या नांवास पात्र होतीं. त्यांना बरेंचसें सार्वजनिक स्वरूप होतें. ' शिवेतरक्षति ' या तिसऱ्या प्रयोजनासंबंधीं मात्र तसें म्हणतां यावयाचें नाहीं. काव्यामुळें अशुभ-निवारण झाल्याचीं उदाहरणें फारच थोडीं नमूद आहेत. मम्मटानें मयूराचेंच एक उदाहरण दिलें आहे. मयूरानें सूर्यशतक लिहिल्यानें त्याचें कुष्ट बरें झालें असें म्हणतात. दुसरी दंतकथा जगन्नाथाची आहे. एका यवनीशीं लग्न केल्यानें वृद्धपणीं काशीस आल्यावर ब्राह्मणांचा नुसता बहिष्कारच नव्हे, तर प्रत्यक्ष छळ त्यास सहन करावा लागला. त्या वेळीं गंगेच्या एका घाटाच्या वरच्या पायरीवर बसून त्यानें आपलें गंगालहरी काव्य रचिलें. काव्याच्या एकेक श्लोकाबरोबर गंगानदी एकेक पायरी वर चढत चढत येऊन बावन्नाव्या श्लोकास तिनें यवनीसह जगन्नाथास पावन करून घेतलें व नंतर इतर ब्राह्मणांनींही त्याबरोबर व्यवहारास सुरुवात केली; अशी ही कथा आहे. पण एक तर हीं उदाहरणें बौद्धिक सुधारणेच्या या काळांत खरींही समजलीं जाणार नाहींत. शिवाय हें काव्याचें नित्य प्रयोजन वा परिणाम नव्हे. कोणत्याही गोष्टीचे उपयोग अनंत व अतर्क्य आहेत. तसे ते काव्याचेही असतील. बायरननें English Bards and Scotch Reviewers यांत वैयक्तिक खासगी सूड उगवून घेतला. पोप्‌नें Dunciad मध्यें अनेकांची कुचेष्टा करून आपली प्रतिष्ठा वाढविली. कवि ब्राउनिंग व त्याची पत्नी यांचा संयोग त्यांच्या काव्यगुणामुळें झाला. अशीं अनेक कार्यें काव्यगुणामुळें साधतील. म्हणून तीं सारीं काव्याचीं प्रयोजनें कशीं म्हणतां येतील ? शिवाय वर दिलेलीं उदाहरणें प्रत्यक्ष घडलेलीं व म्हणून शक्य तरी आहेत. परंतु संस्कृत ग्रंथकारांनीं दिलेलीं उदाहरणें

अशुभ-निवारण

आज खरीं मानलीं जाण्यास मनुष्य तसा श्रद्धाळूच पाहिजे. काव्यामुळें अशुभ-निवारण होणारच नाहीं असें नाहीं. बिल्हणाचा जीव त्यामुळेंच वांचला. पण एक तर उदाहृत रीतीनें होईल कीं नाहीं याची शंका व इतर शक्य वाटणाऱ्या रीतीनें झालें तरी फार क्वचित्. तेव्हां अशुभ-निवारण हें काव्याचें प्रयोजन म्हणून सांगणें या कालांत तरी योग्य होणार नाहीं.

व्यवहारविज्ञान

काव्याचा मुख्य व सार्वजनिक विषय म्हणजे मनुष्यप्राण्याच्या सहजसुंदर कृती होत. या कृतींच्या मुळाशीं असणाऱ्या नवरसात्मक संकीर्ण वा पृथक् भावनाही या काव्याचा वर्ण्य विषय होतात. सबंध जगतांतील सारे व्यवहार याप्रमाणें काव्याच्या कक्षेंत येत असल्यानें काव्य हें मानवी व्यवहाराचें अथवा जीविताचें प्रतिबिम्ब किंवा आदर्शच होऊन बसतें. यामध्यें अर्थात् निवडही असतेच. मनुष्याचे सारेच व्यवहार रमणीय किंवा आकर्षक असणार नाहींत. मानवी मनाचे निगूढ व्यापार व त्यांचा त्यांच्या विविध प्रत्यक्ष कृतींवर होणारा परिणाम यांसच उच्च काव्यांत स्थान मिळेल. याच अनुरोधानें हॅम्लेट-मध्यें सूक्ष्म विचारांच्या आवर्तांत सांपडल्यानें होणारी दिङ्मूढावस्था, मॅकबेथमध्यें ऐहिक लोभास बळी पडून झालेला एका मोठ्या व्यक्तीचा अधःपात, ऑथेल्लोमध्यें संशयामुळें होणारा अनर्थ, उत्तररामचरित्रांतील सत्य, न्याय आणि लोकमत यांच्या परस्पर विरोधांत सांपडलेल्या रामाची अवस्था, मेघदूतामधील विप्रलम्भशृंगार यांचीं सुंदर चित्रें काव्यांत पहावयास सांपडतात. नुसतें महाभारतच घेतलें तरी धर्मराजाची सत्यनिष्ठा, द्रौपदीचा मानी स्वभाव, भीमाचा उतावळेपणा, धृतराष्ट्राचा पुत्रलोभ व मनाचा कम-कुवतपणा, गांधारीचें पातिव्रत्य, कर्णाचा उदार परंतु एककल्ली स्वभाव, शकुनीचा निर्भेळ दुष्ट व कपटी भित्रेपणा, दुर्योधनाचा मत्सरी, दुष्ट मानीपणा, भीष्मद्रोणादिकांचें अर्थदास्य, अश्वत्थाम्याची सूड घेण्याची भीषण इच्छा, या व इतर व्यक्तींमधील खासगत वैरें व त्यांचा महायुद्धांत झालेला एक संयुक्त परिणाम, यांमुळें त्या ग्रंथास आलेलें व्यवहारचित्राचें स्वरूप खरोखर विस्मयजनक आहे. उत्तम कादंबरीप्रमाणें उत्तम काव्यही गहन व गुंता-गुंतीच्या व्यवहाराचें स्वरूपही यथार्थपणें डोळ्यांपुढें उभें करूं शकतें. यावरून कोणाही सुज्ञ वाचकास जगांतील अनेक गूढ प्रकारांचे सूक्ष्म धागेदोरे व त्यांचीं कार्यें समजूं शकतील. याप्रमाणें प्रत्यक्ष अनुभव न घेतांही अनेक गोष्टींचें ज्ञान होतें. माणसांचें जीवित अल्प काळ टिकणारें व त्याला अनुभव मिळण्याचे प्रसंग परिस्थितीनें नियत असल्यानें अप्रत्यक्ष कां होईना पण जगरहाटीचें ज्ञान काव्यवाचनापासून होईल व त्याचा उपयोग करून घेतां येईल. काव्याच्या याच उपयोगाचा Matthew Arnold यानें आपल्या काव्याच्या व्याख्येंत उल्लेख केला आहे. तो म्हणतो, 'काव्य म्हणजे जीवितावरची टीका आहे. काव्याचें मुख्य ध्येय जीविताच्या उद्देशाचें विवेचन करणें होय. (Poetry is Criticism of Life; Poetry interprets Life) मानवी मनाचे सूक्ष्म धागेदोरे व त्याच्या भावनांच्या क्रियांचें उद्घाटन ज्या काव्यांत नाहीं तें काव्य उत्तम प्रकारचें नव्हे असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति नाहीं. उत्तम काव्याचें स्वरूप असें असल्यानें व्यवहार-

विज्ञान हा एक नित्य व हटकून घडणारा असा काव्याचा परिणाम आहे हें उघड आहे. तेव्हां उत्तम काव्याचें हें एक नित्य प्रयोजन आहे असें वाटण्याचा संभव आहे.

परिणाम म्हणजे प्रयोजन नव्हे

परंतु येथें एक गोष्ट लक्षांत ठेविली पाहिजे ती ही कीं, परिणाम आणि प्रयोजन या दोन गोष्टी अगदीं निराळ्या आहेत. प्रयोजन हें विशिष्ट हेतुपूर्वक असतें. परिणाम नित्य असला तरी अहेतुपूर्वक असूं शकेल. अन्नग्रहणाचें मुख्य प्रयोजन जीवितरक्षण वा क्षुधाशांति हें हेतुपूर्वक असतें. त्याचे इतर कांहीं परिणाम नित्य असले तरी हेतुपूर्वक नसतात. तीच स्थिति काव्यासंबंधीं आहे. व्यवहारविज्ञान हा काव्याचा नित्य परिणाम आहे तरी तें ज्ञान व्हावें याच उद्देशानें कोणीही कवि काव्य लिहीत नाहीं. व्यवहाराचें चित्र लोकांपुढें मांडण्यांत स्वतः कवीस नवीन ज्ञान कांहींच मिळवावयाचें नसतें. त्याला जें ज्ञान असतें तेंच तो लोकांपुढें मांडितो. तेव्हां कवीच्या दृष्टीनें तरी हें प्रयोजन होऊं शकत नाहीं. कारण जें अगोदर त्याजपाशीं आहे तेंच तो पुनः मिळविण्याची इच्छा धरील हें अप्रयोजक आहे. राहतां राहिले वाचक. त्यांना व्यवहारज्ञान व्हावें म्हणून कवि काव्य लिहितो असें म्हणणें जरा चमत्कारिकच दिसतें. असें असल्यास कवि हा कोणी परोपकारी उपदेशक होऊन बसेल. कवीच्या डोक्यांत काव्य लिहितांना एक वेळ द्रव्याचा किंवा कीर्तीचा विचार डोकावेल. परंतु वाचकांना होणाऱ्या व्यवहारज्ञानाचा विचार येणें कमी संभवनीय आहे. कवि या व्यवहाराकडे काव्याचा विषय याच दृष्टीनें बघणार. त्या व्यवहारविज्ञानाचा फायदा स्वतः कवि तर केव्हांच घेत नाहीं. कारण जगाचे सारे व्यवहार माहीत असूनही कवि बहुधा फसतोच. ज्यास स्वतःचा फायदा करून घेण्याची कल्पना नसते तो दुसऱ्याची थोडीच काळजी करितो ? तेव्हां वाचकांना व्यवहारज्ञान होऊन फायदा व्हावा हा हेतु कवीचा नसतोच असें म्हटलें तरी चालेल. हेतु जर नाहीं तर तें प्रयोजन तरी कसें व्हावयाचें ? काव्याचा हा परिणाम पूर्वीच्या परिणामांपेक्षां अधिक व्यापक असला तरी हेतुपूर्वकतेच्या अभावीं त्यास प्रयोजन म्हणतां येणें कठीण आहे असाच निकाल देणें योग्य होईल.

उपदेश अथवा बोधप्राप्ति

काव्याचें पांचवें प्रयोजन म्हणजे उपदेश होय. या उपदेशाचें स्वरूप सांगण्यांत शास्त्रकारांनीं रसिकता दाखविली आहे. त्यांच्या मतें उपदेशाचे तीन मार्ग आहेत व वाङ्मयांतील तीन प्रभेद त्या तीन मार्गांचा क्रमशः अंगीकार करितात. पहिला प्रभेद जो वेद व श्रुतिस्मृत्यादिक वाङ्मयाचा तोही उपदेश करितो. पण त्याचें स्वरूप जबरदस्तीचें असतें. अमकें कर किंवा अमकें करूं नको अशी निश्चित आज्ञा वेद देतात. दुसरा प्रभेद जो इतिहासपुराणादिकांचा तोही उपदेश करितो. तो उपदेश बंधनकारक आज्ञा करणारा नसला, तरी पटेलसा परिणामकारक होत नाहीं; तो प्रत्यक्ष स्वरूपाचा असतो. वेदांचा उपदेश मालकाचा असला तर हा मित्राचा असतो. प्रत्यक्ष उपदेश जबरदस्तीचा नसेल तर पटूं नये असा मनुष्यधर्मच आहे. वाङ्मयाचा तिसरा प्रभेद जो काव्याचा, तोही उपदेश करितो; पण

त्याचें स्वरूप अप्रत्यक्ष असतें. रामासारखें वागावें, रावणासारखें वागूं नये असें रामायणांत कोठेंच सांगितलेलें नाहीं. तरी तसा परिणाम वाचकांच्या मनावर होतो. या उपदेशाची तुलना पत्नीनें केलेल्या उपदेशाबरोबर केली आहे. पत्नी आज्ञा करीत नाहीं, तो तिचा अधिकारच नव्हे; परंतु जें कांहीं सांगावयाचें तें विनंति, आर्जव, अश्रु इत्यादिकांची मदत घेऊन सांगते. त्यामुळें वडील माणसांनीं अधिकारयुक्त वाणीनें सांगूनही जें पटत नाहीं तें कान्तेनें सांगितल्यास ताबडतोब पटतें. असा परिणामकारक उपदेश काव्यापासून मिळतो असें साहित्यशास्त्रकारांचें मत आहे. यावरून असें समजावयाचें नाहीं कीं, सर्वच काव्यापासून असा उपदेश मिळतो. सर्वच काव्याचा असा उपयोग होईल असें नाहीं. बऱ्याचशा काव्याचें सारच काढावयाचें व त्यापासून उपदेश घ्यावयाचाच असें ठरविल्यास तसें करितां यावयाचें नाहीं असें नाहीं. परंतु इसापनीति किंवा पंचतंत्र यासारखें उपदेशाकरितांच लिहिलेलें वाङ्मय निराळें व काव्य निराळें. काव्याचें उद्देश्य म्हणून उपदेश न मिळाला व तो आनुषंगिक रीत्या मिळाला तर त्याला प्रयोजनाचें स्वरूप येत नाहीं. तो अप्रत्यक्ष असल्यानें काव्याचें उद्दिष्ट होऊं शकत नाहीं. प्रत्यक्ष असल्यास त्याचें काव्याचें स्वरूप जाऊन त्यास उपदेशात्मक प्रवचनाचें स्वरूप येईल. बरें, असेंहि समजून चालूं कीं, अप्रत्यक्षपणेंच पण उपदेश द्यावयाचा हेतु आहे. अशा वेळीं उपदेश हें एक काव्याचें प्रयोजन होऊं शकेल, नाहीं असें नाहीं. तरी पण असे प्रसंग बरेच कमी असावयाचे. तें काव्याचें नित्य प्रयोजन होणार नाहीं.

संदेश-वाहन काव्याचें प्रयोजन आहे काय ?

याच ठिकाणीं वरील विषयाशीं बराच सदृश असा एक मुद्दा आहे. त्याचा विचार करणें जरूर आहे. कांहीं लोकांची अशी समजूत झालेली असते कीं कवीच्या काव्यांतून कांहीं स्फूर्तिदायक संदेश जनतेला मिळाला पाहिजे. त्यांतून लोकांना आपल्या दीन स्थितीमध्यें कांहीं मार्गदर्शक होईल असा संदेश पाहिजे. देश परतंत्र असेल तर साऱ्या कवींनीं राष्ट्रीय काव्यच लिहिलें पाहिजे. त्यापासून स्वदेशाभिमानाची ज्योत पेटली पाहिजे. समाज अनीतीच्या भोवऱ्यांत सांपडला असेल तर त्यास नीतीच्या मार्गावर आणणारा संदेश त्यांनीं आणला पाहिजे; नास्तिक होत असेल तर ईश्वरभक्तिविषयक रचना झाली पाहिजे. अशा रीतीनें समाजास ज्या ज्या वेळीं ज्या ज्या गोष्टींची अत्यंत जरूरी आहे, त्या त्या वेळीं तो तो संदेश आणणें हें कवीचें कर्तव्य आहे. निदानपक्षीं असा तात्कालिक उपयोगाचा संदेश नच मिळाला, तरी वर्ड्स्वर्थला निसर्गाच्या सजीवत्वाविषयीं व मानवास त्यापासून मिळणाऱ्या सुखाविषयीं जो संदेश आणतां आला, तसा तरी आणतां यावा. जनतेला जितका अधिक उपयोग तितका कवि अधिक श्रेष्ठ होय; किंबहुना काव्याचें काव्यत्व या त्याच्या उपयोगावरच अवलंबून आहे.

काव्याविषयींची ही कल्पना नुसती एकान्तिकच आहे इतकेंच नव्हे, तर मूलतः चुकीची आहे. काव्य म्हणजे गायन, वादन, चित्रकला, शिल्पकला यांप्रमाणेंच एक कला असून तिचा अभ्यास कला या दृष्टीनेंच व्हावा हें योग्य होय. उपरोक्त कलांचा अभ्यास जर कला म्हणूनच,

किंवा मनोरंजनार्थ किंवा फारच झाल्यास अर्थोत्पादनार्थ करावयाचा आहे तर, काव्यकलेपासूनच इतर उपयोग अपेक्षिणें बरोबर नाहीं. उच्च गायन असें राष्ट्रीय असणार नाहीं, उच्च वादन जसें विशिष्ट संदेशवाहक होऊं शकणार नाहीं, उच्च चित्रकला वा शिल्पकला जशी तत्कालीन उपयोगाची असूं शकणार नाहीं, तशी उच्च काव्यकलाही होऊं शकणार नाहीं. सर्व कलांचें ध्येय उपदेश करणें किंवा संदेश आणणें नसून संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांनीं सांगितल्याप्रमाणें ब्रह्मानंदाप्रमाणें अवर्णनीय, स्वार्थानपेक्ष असा उच्च प्रकारचा आनंद देऊन मनोरंजन करणें, हें होय. कला आणि जीवनोपयोगी उद्योग यांचें सापेक्ष महत्त्व बघण्याचें हें स्थान नव्हे. गंधर्वाच्या गायनापेक्षांही एका दृष्टीनें जीवनोपयोगी अन्न उत्पन्न करणाऱ्या शेतकऱ्याचा धंदा श्रेष्ठ आहे. "भूक किंवा तहान लागली तर व्याकरणानें अथवा काव्यरसानें समाधान होणार नाहीं." त्या वेळीं अन्न व जीवन देणाऱ्या व्यक्तीचेंच श्रेष्ठत्व कबूल करणें भाग आहे. असें जरी आहे तरी या कलांचें क्षेत्र काय आहे हें विसरून चालणार नाहीं. तें क्षेत्र सोडून त्यांस इतर कामाकरितां उपयोगास आणणें त्यांच्या उत्कर्षाच्या दृष्टीनें योग्य होणार नाहीं. राष्ट्रीय कविता केव्हांही झाली तरी तत्कालीन व प्रांतिक स्वरूपाची होणार. वर्ड्स्वर्थ्‌ची Patriotic Poetry कितपत लोकप्रिय आहे ? काव्याचे विषय हे विश्वजनीन व सार्वकालीन महत्त्वाचे असतात, आणि जें काव्य व जो कवि असे विषय उचलील तें काव्य व तो कवि श्रेष्ठ मानला जावा हें योग्य होय. असें करितांना, ज्या भावनांचें वर्णन कवि करील त्या भावना व त्यांच्या सूक्ष्म क्रिया व प्रतिक्रिया यांचें यथार्थ वर्णनच त्यानें केलें पाहिजे. त्या भावना कशा असाव्यात व त्यांच्या क्रिया कोणत्या दिशेनें चालाव्यात हें सांगणें त्याचें कर्तव्य नव्हे; त्या कशा व कां आहेत एवढेंच त्यानें सांगावें. त्या 'अशा असाव्यात' हें सांगणें त्याच्या अधिकाराबाहेरचें आहे. तो अधिकार द्रष्टे, नेते, पुढारी यांचा आहे. आतां कांहीं कवींच्या काव्यांत एकच एक सूर इतर कवींच्या मानानें अधिक स्पष्ट व जोरानें ऐकूं येतो हें खरें आहे. वर्ड्स्वर्थ कवीचा निसर्गावरचा जोर, शेलीचा प्रेमस्वातंत्र्याची तृष्णा, मिल्टन्‌चा नैतिक नियमनांचा कडकपणा, केशवसुतांचा रूढिद्वेष ह्या गोष्टी ठळकपणें डोळ्यांत भरतात हें खरें; परंतु तितक्याच प्रमाणांत त्यांच्या काव्यांत एकांगीपणा येतो हेंही तितकेंच खरें आहे. शिवाय या त्यांच्या विशिष्ट संदेशाचें स्वरूपही सार्वजनीन असल्यानें या एकांगीपणाचा जोरही कमी झाला आहे. पण तेंच शेक्स्पियर कवीकडे पहा ? त्यास जगातील सर्वश्रेष्ठ कवीचें जें स्थान प्राप्त झालें आहे तें त्यानें कोणताही एक विशिष्ट संदेश आणिला म्हणून नव्हे. त्याच्या ऐतिहासिक नाटकांतील भूमिका प्रांतिक खऱ्या-परंतु त्याही पूर्वग्रहशून्य अशा दृष्टीनें यथार्थपणें—अनेक गुंतागुंतीच्या मनोभूमिकांसहित वर्णन केल्या असल्यानें त्यांचें बाह्य प्रांतिक स्वरूप जाऊन त्यांस सार्वजनीन महत्त्व आलें आहे. आपलीं आनंदपर्यवसायी व दुःखपर्यवसायी नाटकें लिहून मनुष्यस्वभावाच्या भिन्नभिन्न अंगांचें व्यापक व गूढ ज्ञान त्यानें प्रकट केलें. पण एवढें करूनही कोठें उपदेशाचा किंवा संदेशवाहनाभिमानाचा वाराही लागत नाहीं. त्याच्या

कृतींवरून वाचकांनीं पाहिजे तर उपदेश जरूर घ्यावा, पण त्या कृती उत्पन्न करीत असतां ही दृष्टि त्याच्यापुढें नव्हती. दृष्टि होती ती मनोरंजनाची. शेक्स्पियरच्या खालो-खाल किंवा त्याच्या इतकेंच मनुष्य-स्वभावाचें ज्ञान असलेल्या ब्राउनिंग कवीसंबंधींही तेंच म्हणतां येईल. आपल्याकडील कालिदासभवभूतींसारख्या महान् कवींपासून आपल्यास कांहीं विशिष्ट संदेश मिळेल अशी अपेक्षा करणें व्यर्थ आहे. जें शाकुंतल जगांत अत्यंत लोकप्रिय झालें आहे, तें कांहीं संदेश आणतें म्हणून नव्हे. मेघदूतापासून वाचकांस कांहीं संदेश येत नाहीं, यक्षपत्नीस मात्र आहे. भवभूतीचें उत्तररामचरितही, तें कांहीं नीतितत्त्व शिकवितें म्हणून नव्हे, तर राम व सीता यांच्या एका चमत्कारिक परिस्थितींतील यथार्थ व मनोरंजक चित्र आपल्यापुढें मांडितें म्हणूनच काव्यदृष्ट्या उच्च व लोकप्रिय झालें आहे. हीच स्थिति जगांतलि महान् कवींची व काव्याची आहे. याप्रमाणें प्रत्यक्ष संदेश वा उपदेश तर दूरच राहो, पण अप्रत्यक्ष उपदेशही कवीला अभिप्रेत असेलच असें नाहीं. तेव्हां उपदेश कांतासंमित असला तरी हेतुपूर्वक नसेल तर तो काव्याचें प्रयोजन होऊं शकणार नाहीं हें उघड आहे.

आल्हाद

याप्रमाणें कांहीं प्रयोजनें अव्यापक व ऐहिक स्वार्थ साधण्याच्या स्वरूपाचीं असल्यानें अग्राह्य आहेत; तर कांहीं नित्य किंवा व्यापक असलीं तरी हेतुपूर्वकतेच्या अभावीं प्रयोजन या नांवास अपात्र आहेत. आतां शेवटलें व सर्वांत महत्त्वाचें असें 'सद्यःपरनिर्वृति' हें जें प्रयोजन त्याचा विचार करूं. काव्यापासून तें लिहिणाऱ्याला व वाचणाऱ्याला दोघांनाही एक प्रकारचा उच्च ब्रह्मानंदसदृश, इतर ज्ञानज्ञेयांचा विसर पाडणारा (विगलितवेद्यान्तर), अनिर्वचनीय असा आल्हाद होतो हें कबूल करण्यांत पौर्वात्य व पाश्चात्य, प्राचीन व अर्वाचीन, साऱ्या साहित्यशास्त्रज्ञांचें ऐकमत्य आहे, यांत शंका नाहीं. या आल्हादाचें स्वरूप व्यवहारांत होणाऱ्या आनंद किंवा सुखापेक्षां भिन्न असतें. तो स्वार्थानपेक्ष असतो म्हणजे कोणच्याही तऱ्हेच्या शारीरिक सुखाची लालसा त्यामध्यें व्यक्त होत नाहीं व पूर्णही होत नाहीं. या आल्हादाचें स्वरूप असें सूक्ष्म असल्यानें तो अनिर्वचनीय आहे. त्याची ग्रहणप्रक्रिया कशी होते यासंबंधींचे पूर्वींच्या ग्रंथकारांचे भिन्न भिन्न अभिप्राय काय आहेत, ते वस्तुस्थितीस कितपत धरून आहेत याचा व इतर आनुषंगिक गोष्टींचा विचार 'रसविचार' या प्रकरणांत सविस्तर येईलच. आपलें सध्यांचें काम हा आनंद होतो, एवढ्याच गोष्टीशीं आहे. कवि आपलें काव्य लिहीत असतांना त्यास होणारा हा आनंद आपल्याबरोबर आपल्या वाचकांनाही व्हावा हीही त्याची इच्छा असते. म्हणजे याचा फायदा कवीबरोबर वाचकासही होतो. असें या प्रयोजनाचें द्विविध स्वरूप आहे. हा त्याचा विशेष आहे. एक वेळ वाचकांस होणाऱ्या आल्हादाकडे कवीचें लक्ष नसतें असेंही कल्पिलें तरी स्वतःच्या आल्हादाकडे असतें हें कबूल केलें पाहिजे. काव्यरचनेचा उद्देश व परिणाम यश वा अर्थप्राप्तिसुद्धां होणार नाहीं; तो उद्देश केव्हां केव्हां व्यवहारविज्ञान व उपदेशही होऊं शकणार नाहीं. परंतु उपरिनिर्दिष्ट आल्हाद मात्र नित्य उद्देश व परिणाम

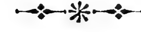
आहे हें अबाधित आहेत. काव्यरचना करीत असतां कोणच्याच प्रकारची संज्ञा राहूं शकत नाहीं, आंतून स्फूर्ति होत जाईल तसतशी रचना होत जाते, त्यामध्यें आपलें आपल्यावर स्वामित्व राहूं शकत नाहीं, तर हेतुपूर्वक रचना कशी होणार अशी अडचण येथेंही उपस्थित करितां येईल. परंतु काव्यनिर्मितीच्या या अवस्थेंत कितपत तथ्य आहे याची शंका आहे. त्या कालीं कवीस निर्विकल्पसमाधि लागते असें नव्हे. ती समाधि सविकल्पच असते; या वेळीं कवीस उत्तरोत्तर आनंदच होत असतो; तो काव्यरचनेनंतरही कायम राहतो व हा आनंद होतो म्हणूनच कवीसुद्धां रचना करीत जातो. तेव्हां हा आल्हाद हाच एक कवीचा काव्यरचना करण्यांत मुख्य हेतु असतो, असें म्हणणें युक्त आहे. निदान पूर्वी सांगितलेल्या साऱ्या प्रयोजनांपेक्षां हेंच प्रयोजन अधिक योग्य असें होऊं शकेल व प्रयोजनाशिवाय मुक्तांखेरीज इतर कोणच्याही मनुष्यप्राण्याच्या क्रिया अशक्य असल्यानें हें आल्हादास्वादन हेंच काव्यरचनेचें नित्य व व्यापक असें प्रयोजन आहे हें सिद्ध आहे.

समाधान किंवा शांतवन

याच ठिकाणीं भरतानें दिलेल्या नाट्यवाङ्मयाच्या प्रयोजनाचा विचार करणें उचित होईल. भरत म्हणतो कीं, शोकार्त अशा हतभागी लोकांच्या मनांस कांहीं करमणूक व्हावी व दुःखापासून थोडा वेळ कां होईना पण विश्रांति मिळावी या हेतूनें या नाट्याचा उद्भव आहे. वरतीं सांगितलेल्या प्रयोजनाचा हा दुसऱ्या बाजूनें विचार आहे. पहिलें भावात्मक आहे; तर हें प्रयोजन अभावात्मक आहे. दुःखी नसलेला मनुष्यही अधिक आनंदाच्या प्रीत्यर्थ काव्य वाचील. उलट दुःखी असलेला मनुष्य दुःख विसरण्याकरितां काव्य वाचील. तरी या प्रकारांत फक्त दुःखविस्मरण ही अभावात्मक क्रियाच होते हें म्हणणें चुकीचें होईल. किंबहुना काव्यवाचनानें होणाऱ्या तात्कालिक भावात्मक आनंदानें दुःखही तात्पुरतेंच विसरलें जातें. असें असूनही या प्रयोजनास स्वतंत्र स्थान नाहीं असें म्हणतां येत नाहीं. परंतु लोकांचें दुःखविमोचन हा उद्देश नेहमींच असेल असें नाहीं. तेंच स्वतः कवीसंबंधानेंही म्हणतां येईल. म्हणून हें प्रयोजन नित्य नव्हे व अशा साऱ्या ठिकाणीं आनंदाचें अस्तित्व असल्यानें हें प्रयोजन वरच्याच प्रयोजनाच्या अंगभूत असें धरावें हें योग्य होय.

याप्रमाणें आल्हादप्राप्ति हेंच एक काव्याचें प्रयोजन ठरल्यास व्यावहारिक नीतीचा व काव्याचा कोठें कोठें विरोध उत्पन्न होतो. 'काव्याकरितां काव्य' हीच काव्यलेखनाची कसोटी ठरल्यास प्रचलित नीतिकल्पनांस व समाजव्यवस्थेस धक्का देणारीं कांहीं कांहीं काव्यें निर्माण झाल्यास नवल नाहीं. पण याचा विचार 'काव्यदृष्टि' या प्रकरणांतच करणें योग्य असल्यानें तो येथें करितां येत नाहीं. नीति आणि कला यांचा विरोध जेथें येतो अशा विशिष्ट भूमिभागाखेरीज असा बराचसा प्रांत असेल कीं जेथें प्रचलित नीतिनियम व काव्यकला सुखानें एके ठिकाणीं राहूं शकतील, व परस्परपोषकही होतील. अशा सर्व ठिकाणीं इतर प्रयोजनांची उपाधि पाठीमागें लावून न घेतां शुद्ध आल्हादाकडे दृष्टि ठेवून जर उत्तम प्रकारची काव्यरचना कवीनें केली तर त्यास दण्डी म्हणतो त्याप्रमाणें 'आनन्त्य' म्हणजे चिरंजीवित्व प्राप्त होईल यांत शंका नाहीं.

प्रकरण ३ रें



काव्यहेतु



नैसर्गिकी च प्रतिभा श्रुतं च बहुनिर्मलम् ।
अमन्दश्चाभियोगोस्याः कारणं काव्यसंपदः ॥ दण्डी.

संस्कृत वाङ्मयांतील कल्पना

काव्याचें लक्षण व प्रयोजन काय याचा येथवर विचार झाला. यापुढें या काव्याची उत्पत्ति कोणत्या कारणामुळें झाली व होते याचा विचार येथें करणें आहे. संस्कृत साहित्यांत या संबंधांत फारसा मतभेद नाहीं. आणि दण्डीनें घालून दिलेल्या काव्यहेतूंचेंच निराळ्या शब्दांत किंवा त्याच शब्दांत पुन्हां अनुवचन करण्यापलीकडे कोणीं फारसें कांहीं केलेलें दिसत नाहीं. दण्डीनें काव्याचा त्रिविध हेतु सांगितला आहे. प्रथम नैसर्गिक प्रतिभा, नंतर निर्मल बहुश्रुतता, व तिसरा सतत अभ्यास. हीं तीनही मिळून, एकएकटीं नव्हेत, काव्याचा हेतु आहेत. मम्मट हाच भावार्थ निराळ्या शब्दांत सांगतो. तो प्रतिभेला शक्ति असें म्हणतो; 'श्रुतास' लोकव्यवहार, शास्त्र, व इतर काव्यें पाहून आलेली 'निपुणता' असें म्हणतो, व तिसरा भाग म्हणजे काव्यज्ञ लोकांजवळ शिकून केलेला अभ्यास, असें सांगतो.[1] हेमचंद्र[2] व वाग्भट[3] फक्त प्रतिभेलाच हेतु असें म्हणतात, परंतु शास्त्र, व्युत्पत्ति व अभ्यास यांचा तिच्यावर संस्कार झाला पाहिजे असें पुढें लिहितात. जगन्नाथपंडित मात्र नुसती प्रतिभा हेंच काव्याचें कारण आहे असें जोरानें म्हणतो. व त्यापुढें आपल्या विधानाच्या पुष्ट्यर्थ चर्चा करितो.[4] काव्यमीमांसाकार राजशेखर तर काव्याचीं पुढीलप्रमाणें आठ कारणें देतो. तीं अशीं. स्वास्थ्य, प्रतिभा, अभ्यास, भक्ति, विद्वत्कथा, बहुश्रुतता, स्मृतिदृढता व अनिर्वेद म्हणजे मानसिक शांति.[5] ही यादी थोडीशी लांबलचक असली व तींत दिलेलीं सारींच कारणें तादृश महत्त्वाचीं नसलीं तरी त्यांचा कांहींच संबंध नाहीं असें नाहीं. वरील माहितीवरून एवढें अनुमान मात्र खास काढितां येतें कीं, या सर्व कारणांत प्रतिभा ही अत्यंत श्रेष्ठ व अपरिहार्य असें

---

१. शक्तिर्निपुणता लोककाव्यशास्त्राद्यवेक्षणात् ।
काव्यज्ञशिक्षयाभ्यास इति हेतुस्तदुद्भवे. । का. प्र. . प्रथम उल्लास, ३

२. प्रातिभास्यहेतुः । व्युत्पत्त्यभ्यासाभ्यां संस्कार्या । हेमचंद्र

३. व्युत्पत्त्यभ्याससंस्कृता प्रतिभास्य हेतुः । वाग्भट

४. तस्य च कारणं कविगता केवला प्रतिभा । जगन्नाथ, र. गं. पृ. ८

५. स्वास्थ्यं प्रतिभाऽभ्यासो भक्तिर्विद्वत्कथा बहुश्रुतता ।
स्मृतिदार्ढ्यमनिर्वेदो मातरोऽष्टौ कवित्वस्य ॥ काव्यमीमांसा, राजशेखर

कारण असून दुसरीं तितकींच महत्त्वाचीं नसलीं तरी खालोखाल असणारीं अशीं दोन कारणें आहेत व तीं म्हणजे व्युत्पत्ति व सतत अभ्यास. यांत सारीं कारणें आलीं, कीं आणखीही कांहीं आहेत, या प्रत्येकाचें स्वरूप काय आहे, त्यांचे परस्पर संबंध काय आहेत याचा विचार आतां करणें आहे.

प्रतिभाः— संस्कृत कल्पना

प्रथम प्रतिभेचा आपण विचार करूं. दण्डीच्या म्हणण्याप्रमाणें पूर्वजन्मींच्या वासनागुणावर अवलंबून असणारें ज्ञान म्हणजे प्रतिभा असें दिसतें. या शब्दांनीं दण्डीस काय म्हणावयाचें आहे तें स्पष्ट होत नाहीं. परंतु इतकें खचित दिसतें कीं, ही प्रतिभा म्हणजे एकाद्या माणसांत सहज असा गुण आहे. प्रयत्नोत्पाद्य नाहीं. सहज असल्यानें तो कोठून मिळाला हें कळणें अशक्य आहे. म्हणूनच पूर्वजन्मींच्या वासनागुणाकडे दण्डीला धांव घ्यावी लागली. पूर्वजन्मावर विश्वास असो वा नसो, मूळ मुद्दा हा आहे कीं, कवि 'जातीचे असावे लागतात, बनवितां येत नाहींत.' (Poets are born, not made !) हें खरें आहे कीं नाहीं? दण्डी म्हणतो प्रतिभा ही पाहिजेच, परंतु ती जर दुर्दैवानें नसली तरी एकाद्यानें वाग्देवतेची प्रयत्नानें व ज्ञानपूर्वक उपासना केली तर त्यावर ती खचित कांहींतरी अनुग्रह करीलच.[1] मम्मट या शक्तीची व्याख्या पुढीलप्रमाणें करितो. प्रतिभा म्हणजे कवित्वबीजरूपी विशिष्ट संस्कार आहे.[2] संस्कार म्हणजे भावना होय. ही नसल्यास काव्यच प्रसृत होणार नाहीं. किंवा झालेंच तर तें उपहसनीय होईल असें तो म्हणतो. म्हणजे प्रतिभेची आवश्यकता त्यास अधिक वाटते. वाग्भट व हेमचंद्र प्रतिभेस नवीन नवीन स्वरूपें धारण करणारी बुद्धि असें म्हणतात.[3] यामध्यें प्रतिभेविषयीं थोडी अधिक कल्पना आली. दर खेपेस नवीन तऱ्हेचें वर्णन किंवा अर्थदर्शन करणारी बुद्धिरूप शक्ति म्हणजे प्रतिभा असा अर्थ झाला. अभिनवगुप्ताचें मत अपूर्व अशी वस्तु निर्माण करणारी बुद्धि ती प्रतिभा असें आहे.[4] जगन्नाथ हीसच काव्यघटनेस अनुकूल असे शब्द आणि अर्थ हे चटदिशीं जिच्यामुळें सुचतात अशी शक्ति असें म्हणतो.[5] यामध्यें थोडीशी व्यावहारिक छटा आली. प्रत्यक्ष रचनेस उपयोगी पडणारा गुण असा अर्थ आला. परंतु त्यामुळें प्रतिभेचा अर्थ थोडा संकुचित झाला. तीमध्यें प्रतिक्षणाचें नावीन्य आलेलें नाहीं किंवा अपूर्व वस्तु निर्माण करण्याची आवश्यकता दिसत नाहीं.

---

१. न विद्यते यद्यपि पूर्ववासनागुणानुबन्धि प्रतिभानमद्भुतम्
श्रुतेन यत्नेन च वागुपासिता ध्रुवं करोत्येव कमप्यनुग्रहम् ॥ काव्यादर्श १-१०४

२. शक्तिः कवित्वबीजरूपः संस्कारविशेषः । यां विना काव्यं न प्रसरेत्, प्रसृतं वा उपहसनीयं भवेत् ! का. प्र. उ. १

३. प्रतिभा नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञा । काव्यानुशासन, पृ. २

४. अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा प्रज्ञा प्रतिभा । लोचना पृ. २९.

५. काव्यघटनानुकूलशब्दार्थोपस्थितिः । र. गं. पृ. ८

रुद्रट याच शक्तीचें मानसशास्त्रदृष्ट्या अधिक विवेचन करितो. ' मन एकतान असतांना वर्णनीय विषयासंबंधीं अनेक प्रकारांनीं होणारें विस्फुरण ज्या शक्तीनें होतें व जी-मुळें उचित शब्द हे सहज आपोआप सुचतात अशी शक्ति प्रतिभा होय.'[1] रुद्रट पुढें या प्रतिभेचे दोन भेद करितो. एक सहज व दुसरी उत्पाद्य होय.[2] व पहिली मनुष्याबरोबरच (कविबरोबरच) उत्पन्न होते, म्हणून दुसरीपेक्षां म्हणजे शास्त्रादींच्या अभ्यासानें किंवा मणिमन्त्रौषधींच्या योगानें जी उत्पन्न होणारी तिच्या पेक्षां अधिक श्रेष्ठ होय असें म्हणतो. याच प्रकारास हेमचंद्र सहजा व औपाधिकी अशीं नांवें देतो. औपाधिकी म्हणजे कांहीं विशिष्ट प्रसंगानें आलेली. उदाहरणार्थ, कालिदासावर झालेला देवताप्रसाद. जगन्नाथपंडितानें प्रतिभेचा हेतु म्हणजे कारण पुढीलप्रमाणें दिलें आहे. देवता, महापुरुष यांच्या प्रसादानें उत्पन्न होणारें दैव तरी एक, किंवा केव्हां अलौकिक व्युत्पत्ति म्हणजे विद्वत्ता व अभ्यास हें दुसरें.[3] केव्हां केव्हां तीनही, दैव, व्युत्पत्ति, व अभ्यास कारण होतील. पण साऱ्याच वेळां नाहीं. कारण विद्वत्ता व अभ्यास नसतांनाहि कित्येक वेळां महापुरुषप्रसादानें बालांनासुद्धां काव्योत्पत्ति करितां येते, उलट केव्हां केव्हां हा प्रसाद नसतांना सुद्धां विद्वत्ता व अभ्यास यांयोगें प्रतिभेचा लाभ होतो. कथासरित्सागर किंवा मराठींतील पहिलें पहिलें कादंबरीवाङ्मय यांमध्यें वस्तुरचनेस पूर्ण स्वातंत्र्य दिलें असलें, तरी अनेक मनोरंजक, अमर्याद, वस्तुस्थितीस सोडून असणाऱ्या कल्पना करण्यापलीकडे वस्तुरचनेचें चातुर्य फारसें गेलें नव्हतें. कादंबरीचा व व्यवहाराचा फारसा संबंध नसे. स्वभावदर्शनांतही ठोकळ स्वभावविशेष व त्यांतील कांहीं ठराविक व कांहीं नवीन बारीक खोंचा यापुढें विशेष फारसें नाहीं. संस्कृत नाटकांत मात्र उत्पादक प्रतिभेस बरेंच क्षेत्र मिळालें आहे. स्वतंत्र नाटकांत वस्तुरचना व स्वभावपरिपोष या दोघोंसही व दुसऱ्या कथानकावर बसविलेल्या नाटकांत स्वभावदर्शनास पुष्कळसा (पूर्ण नसला तरी) वाव मिळाला होता. पूर्ण न म्हणण्याचें कारण संस्कृत नाटकावर नाट्यशास्त्रानें वस्तु अथवा स्वपात्रें यासंबंधीं पुष्कळच जाचक नियम घातलेले आहेत. मराठीमध्यें अशा नाटकीय वाङ्मयास अलीकडेच गेल्या अर्धपाऊण शतकांतच सुरुवात झाली आहे. त्यामध्यें निदान अलीकडे तरी या प्रतिभेस वाव मिळत चालला आहे हें सुदैव आहे. परंतु याप्रमाणें संस्कृत वाङ्मयांत किंवा मराठी वाङ्मयांत प्रतिभेची कल्पना जितकी उच्च असावी तितकी नव्हती असें म्हणणें भाग येतें. दण्डी किंवा मम्मट यानें केलेल्या प्रतिभेच्या अस्पष्ट व्याख्यांनीं सुटका होईलसें वाटत नाहीं. नाहीं म्हणावयास अभिनवगुप्ताची कल्पना मात्र अधिक उदार आहे. जगन्नाथाची प्रतिभेची कल्पनाच फक्त शब्दार्थोपस्थितीपलीकडे जात नसल्यानें प्रतिभा सहज असावी लागते

---

१. मनसि सदा सुसमाधिनि विस्फुरणमनेकधाभिधेयस्य
अक्लिष्टानि पदानि च विभान्ति यस्यामसौ शक्तिः । काव्यालंकार १५

२. सहजोत्पाद्या च सा द्विधा ,, १६

३. तस्याश्च हेतुः क्वचिद्देवतामहापुरुषप्रसादादिजन्यादृष्टम् क्वचिच्च विलक्षणव्युत्पत्तिकाव्यकरणाभ्यासौ. र. गं. पृ. ८.

असें त्याचें मत नाहीं. ती नेहमीं उत्पाद्य असून विद्वत्ता व अभ्यास हे दण्डीप्रमाणें प्रतिभेच्या तोडीचे काव्यहेतू त्यास वाटत तर नाहींतच, पण प्रतिभेवर ज्यांचा संस्कार पाहिजे असे दुय्यम हेतू आहेत असेंहि त्यास वाटत नाहीं. ते प्रतिभेचे जनक हेतू आहेत व प्रतिभा हीच काव्याचा प्रत्यक्ष हेतु आहे अशी त्याची योजना आहे. या योजनेंत प्रतिभेस श्रेष्ठत्व आणि विद्वत्ता व अभ्यास यांस गौणत्व दिलें गेलें असलें तरी दण्डी किंवा मम्मट यांच्या प्रतिभेच्या कल्पनेपेक्षां हीस कोतेपण आलेलें आहे. या व्याख्येंत जगन्नाथानें मतस्वातंत्र्य दर्शविलें खरें, पण असें करतांना प्रतिभेची किंमत कमी केली आहे. याप्रमाणें संस्कृत वाङ्मयांत प्रतिभेसंबंधानें जी चर्चा झाली आहे तिचें स्वरूप आहे. आपल्या जुन्या मराठी वाङ्मयांत साहित्यचर्चा फारशी झालीच नाहीं. कोठें कोठें कवीचें महत्त्व वर्णन करण्यापलीकडे विशेष शास्त्रीय व्याख्यान आढळून येत नाहीं. रामदासांनीं कवी हे ' शब्दसृष्टीचे ईश्वर ' असें म्हणण्यांत प्रतिभेची जगन्नाथाची व्याख्या पुढें ठेविली होती कीं काय हें समजण्यास मार्ग नाहीं. मराठीमध्यें काव्याची तात्त्विक चर्चा व्हावयास तिचा इंग्रजी टीका वाङ्मयाशीं आलेला संबंधच कारणीभूत झाला. व काव्यावरची पहिली प्रसिद्ध टीका मोरोपंतावर चिपळूणकरांनीं केली तीच असें म्हणावयास हरकत नाहीं. यापूर्वी न्या. रानडे यांनीं केकावलीवर केलेली टीका जनतेपुढें चिपळूणकरांनीं आपल्या निबंधांतच आणिली. पुढें मराठींतील टीकावाङ्मय वाढत गेलें. त्या वेळीं प्रतिभेसंबंधीं जी चर्चा झाली ती बहुधा इंग्रजी वाङ्मयावर आधारलेली अशीच झालेली आहे. वा. ब. पटवर्धन यांनीं ' काव्य व काव्योदय ' या आपल्या निबंधांत जी प्रतिभेसंबंधानें विस्तृत चर्चा केली आहे तीही इंग्रजीवरूनच बहुशः घेतलेली आढळते. संस्कृत वाङ्मयामध्यें आधींच झालेल्या थोड्याबहुत चर्चेची मदत कोठें घेतलेली दिसत नाहीं.

प्रतिभा या शब्दांत पुष्कळ वेळां दोन भिन्न धर्मांचा समावेश केला जातो.

आधुनिक कल्पना

त्या दोन धर्मांस इंग्रजीमध्यें Imagination व Fancy अशीं दोन निरनिराळीं नांवें आहेत. दुसऱ्या प्रकारास उत्प्रेक्षा असें नांव आपण देऊं. संस्कृत वाङ्मयांत प्रतिभेचे जे दोन प्रकार केले आहेत ते, तंतोतंत नसले तरी बहुशः, याच दोन धर्मांचे वाचक आहेत, असें आपल्यास म्हणतां येईल. उत्प्रेक्षा अथवा Fancy म्हणजे ही उत्पाद्य प्रतिभा असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. या उत्प्रेक्षेचें काम म्हणजे एकाद्या मनोहर वस्तूसंबंधानें नवीन नवीन मनोरंजक कल्पना करण्याचें आहे. उदाहरणार्थ, चंद्रावर असलेल्या डागासंबंधानें कोणी अङ्क (डाग), कोणी शश, कोणी पृथ्वीची छाया, कोणी समुद्रांतील पङ्क, तर एकजण रात्रीं प्यालेला अंधःकारच कुक्षीमध्यें सांचून राहिला आहे अशी कल्पना करितो. या कल्पनांमध्यें पुष्कळ वेळां असंभाव्यताच फार असते. परंतु ही शक्ति वाचनानें व अभ्यासानें वाढवितां येण्याजोगी आहे. वर दर्शविलेल्या कांहीं व्याख्यांमधून प्रतिभेची हीच कल्पना अंतर्भूत असल्याचें दिसून येईल. व संस्कृत वाङ्मयामध्यें बहुतेक मोठमोठ्या

कवींच्या काव्यांत प्रतिभेच्या या धर्मांचेंच वर्चस्व फार मोठ्या प्रमाणांत आढळून येतें. काव्यामध्यें स्वभावपरिपोष, वस्तुरचना यांपेक्षां वर्णननावीन्य व मनोरंजकपणाकडेच जास्त लक्ष पुरविलें जात असे. मराठींतही प्रतिभेसंबंधीं हीच कल्पना प्रथम प्रथम रूढ असल्यानें त्याव्यतिरिक्त कांहीं काव्य आहे असें वाटतच नसे. ज्ञानेश्वर, एकनाथादि महान् कवींची देखील समजूत ही कीं, एकाद्या विधानादाखल दृष्टांत म्हणून निरनिराळीं मनोरंजक नवीन नवीन उदाहरणें द्यावयाचीं यांतच काव्य आहे. त्यांच्या प्रतिभेस शब्दार्थोपस्थिति पुष्कळ आहे. लोकव्यवहाराचें व शास्त्रांचेंही ज्ञान भरपूर आहे; परंतु जिला Creative Imagination असें म्हणतात ती शक्ति त्यांमध्यें होती कीं नाहीं याचा कस लागत नाहीं. त्यांना अपूर्व वस्तुरचना करावयाची नव्हती. त्यांचा विषय त्यांच्यापुढें तयार होता. भिन्नस्वभावदर्शन वा परिपोषही करून दाखवायचा नव्हता; तेव्हां प्रतिभेची दुसरी बाजू जी उत्पादक कल्पनाशक्ति ती त्यांमध्यें कितपत होती तें समजण्यास मार्ग उरलेला नाहीं. त्यांमध्यें ती नव्हतीच हें म्हणणें धाडसाचें होईल. परंतु यावरून प्रतिभा व काव्य यांसंबंधानें आपल्या जुन्या लोकांची समजूत काय होती हें समजून येतें. पुढें कथात्मक वाङ्मय सुरू झालें तरी नवीन वस्तुरचना वा स्वभावपरिपोष यांसहि वाव मिळाला नाहींच. कथा व तीमधील पात्रें हीं पुराणें, भारत यांमधून घेतलीं गेलीं असल्यानें त्यांमध्यें स्वातंत्र्य फार थोडें असे. संस्कृत कादंबरी किंवा बृहत्कथा, कथासरित्सागर किंवा मराठींतील पहिलें पहिलें कादंबरीवाङ्मय यांमध्यें वस्तुरचनेस पूर्ण स्वातंत्र्य दिलें असलें तरी, अनेक मनोरंजक, अमर्याद, वस्तुस्थितीस सोडून असणाऱ्या कल्पना करण्यापलीकडे वस्तुरचनेचें चातुर्य फारसें गेलें नव्हतें. कादंबरीचा व व्यवहाराचा फारसा संबंध नसे. स्वभावदर्शनांतही ठोकळ स्वभावविशेष व त्यांतील कांहीं ठराविक व कांहीं नवीन बारीक खोंचा यांपुढें विशेष फारसें नाहीं. संस्कृत नाटकांत मात्र उत्पादक प्रतिभेस बरेंच क्षेत्र मिळालें आहे. स्वतंत्र नाटकांत वस्तुरचना व स्वभावपरिपोष या दोहोंसही व दुसऱ्या कथानकावर बसविलेल्या नाटकांत स्वभावदर्शनास पुष्कळसा (पूर्ण नसला तरी) वाव मिळाला होता. पूर्ण न म्हणण्याचें कारण संस्कृत नाटकांवर नाट्यशास्त्रानें वस्तु अथवा पात्रें यांसंबंधीं पुष्कळच जाचक नियम घातलेले आहेत. मराठीमध्यें अशा नाटकीय वाङ्मयास अलीकडेच गेल्या अर्धपाऊण शतकांतच सुरवात झाली आहे. त्यामध्यें निदान अलीकडे तरी या प्रतिभेस वाव मिळत चालला आहे हें सुदैव आहे. परंतु याप्रमाणें संस्कृत वाङ्मयांत किंवा मराठी वाङ्मयांत प्रतिभेची कल्पना जितकी उच्च असावी तितकी नव्हती असें म्हणणें भाग येतें. दण्डी किंवा मम्मट यांनीं केलेल्या प्रतिभेच्या अस्पष्ट व्याख्यांनीं सुटका होईलसें वाटत नाहीं. एकट्या अभिनवगुप्ताची कल्पना मात्र अधिक उदार आहे. तींमध्यें अपूर्व अशी वस्तुरचना करण्याची शक्ति अन्तर्भूत आहे. नुसते उत्प्रेक्षेचे विलास अथवा नवनवोन्मेषच फक्त अभिप्रेत आहेत असें नव्हे, तर आमूल रचना स्वतंत्र करितां आली पाहिजे असा अर्थ तींत येतो. प्रतिभेसंबंधीं अशी व्यापक व स्पष्टतर कल्पना दुसरी कोठेंही सांपडत नाहीं.

उत्प्रेक्षा जरी याप्रमाणें मुख्य प्रतिभेपेक्षां कमी महत्त्वाची असली तरी वाङ्मयामध्यें तिला बरेंच महत्त्व आहे. पूर्वी या शक्तीचें बळ असंभाव्य उपमा, रूपकें किंवा वस्तुरचना करण्याकडे बरेंचसें खर्च करण्यांत येत असे. तेंच आतां संभवनीय गोष्टींकडे उपयोगांत आणण्यांत आल्यानें त्याचा उपयोग अधिक परिणामकारक होऊं लागला आहे. या शक्तीनें वर्णनामध्यें विविधता येऊं लागते, वस्तुरचना व स्वभावदर्शन हीं कितीही भिन्न व विविध असलीं तरीही कित्येक बारीकसारीक गोष्टी पुष्कळशा कथानकांतून (एकाच ग्रंथकाराच्या सुद्धां), सामान्यतः असणें अपरिहार्य आहे. उदाहरणार्थ:–सकाळ-संध्याकाळ यांचीं वर्णनें, निरनिराळ्या ऋतूंचीं वर्णनें, पौर्णिमेच्या शुभ्र चांदण्याचें वर्णन, पावसाचें दृश्य, वादळ, निराशेनंतरची स्थिति, प्रवासाचें वर्णन, समारंभांचीं वर्णनें, शरीरसौंदर्याचें वर्णन, संगीताचा परिणाम, फुलें व मुलें पाहिल्यानें होणारा आनंद, पहिल्या प्रेमाचें चित्र इत्यादि हजारों गोष्टी पुनः पुनः अनेक कथानकांतून येणारच. हीं वर्णनें पुष्कळ वेळां ठरीव सांच्यांचीं होतात. पण कवीची किंवा लेखकाची शक्ति मोठी केव्हां म्हणावयाची ? तींच तींच वर्णनें विविध शब्दचित्रांनीं, विविध तऱ्हांनीं व्यक्त करावयाची कला तिला साध्य असेल तेव्हां. काव्याची किंमत बरीचशी त्याच्या नावीन्यावर वा वैशिष्ट्यावर अवलंबून असते. हें नावीन्य नुसतें वस्तुरचनेंतच नसून वर्णनामध्येंही असतें. या नावीन्याचें मुख्य कारण ही उत्प्रेक्षा शक्तीच होय. याप्रमाणें वर्णनामध्यें पुष्कळ वेळां अपरिहार्य अशी कंटाळवाणी एकरूपता येऊं पहाते, ती येऊं नये अशी कवीची किंवा लेखकाची इच्छा असेल तर, त्यानें या शक्तीकडे विशेष लक्ष देणें जरूर आहे. ही शक्ति कांहींशी नैसर्गिक असली, तरी बरीचशी अभ्यासानें, अनुभवानें, बहुश्रुततेनें येऊं शकेल. असें असल्यानें तीवर परिश्रम घेतल्यानें फायदा होण्याचा संभव आहे.

उत्प्रेक्षेचें कार्य व महत्त्व

आतां प्रतिभेचा दुसरा जो उत्पादक शक्त्यात्मक प्रकार त्याकडे वळूं. या शक्तीचा संबंध अंत:सृष्टीशीं विशेष आहे. शब्दार्थोपस्थिति काव्याच्या बाह्यांगाशीं संबद्ध आहे, तर ही दुसरी शक्ति त्याच्या अंतरंगाशीं संबद्ध आहे. या शक्तीचीं विविध कामें आहेत. तीं वा. ब. पटवर्धन यांच्याच शब्दांत येथें एक एक देतों. पहिलें काम म्हणजे बाह्यसृष्टींत असणाऱ्या निर्झर, झाडें, फुलें, डोंगर, रानें, दऱ्या, खोरीं, गावें, शहरें इत्यादि स्थूल व सूक्ष्म अशा अनेक, अनंत इंद्रियगोचर पदार्थांचा अत्यंत तीव्रतेनें आपल्या अंतःकरणावर ठसा उमटवून घ्यावयाचा. हे तीव्र ठसे किंवा छाया किंवा प्रतिमा जरूर पडेल तेव्हां अंत:करणामधून काढून स्पष्ट व सगुणप्राय अशा वाचकांपुढें उभ्या करावयाच्या हें दुसरें काम आहे. यास इंद्रियें समर्थ व अन्त:फलक कोमल असावा लागतो. बाह्यविश्वाचे हे ठसे इंद्रियांच्या द्वारें अंत:करणावर उमटतात, तसे आंतरविश्वाचेही ठसे हृदयावर उमटत असतात. या अंत:सृष्टींतील प्रसंग व घडामोडी जशाच्या तशा हृदयांत सांठवून ठेऊन त्यांचींही चित्रें पुन्हा जरूर पडेल त्या वेळीं सगुण सृष्टीच्या सगुण चित्राएवढीं

प्रतिभा: उत्पादक शक्ति

ठळक व सुसंवेद्य उठवावयाचीं हेंही या प्रतिभेचें अधिक उच्च असें कार्य आहे. मनुष्य-जातीच्या अंत:करणांतील खेळ अनन्त प्रकारचे आहेत. त्यांचे अनुभवही अनन्त आहेत. स्वतःच्या अनुभवावरून दुसऱ्याच्या अनुभवाची कल्पना करावयाची, स्वतःच्या भावनांच्या गुंतागुंतीवरून इतरांच्या भावनांची गुंतागुंत कल्पावयाची हें तिसरें कार्य या प्रतिभेचें आहे. या कार्यास स्वतःचें अंतःकरण अत्यंत सूक्ष्मसंवेदी व सहानुभूति-पूर्ण असें असलें पाहिजे. या अनुभवांना वा भावनांना परिचयानें नष्ट झालेलें कौतुक परत आणून द्यावयाचें हें चवथें कार्य प्रतिभेला करावें लागतें. त्याच त्याच भावना वा अनुभव नवीन आहेत असें वाटावें असें त्यास स्वरूप द्यावें. व शेवटचें आणि अत्यंत महत्त्वाचें असें कार्य म्हणजे, जें आहे किंवा होतें तें आहेसें करून दाखवण्यापेक्षां, जें नाहीं किंवा नव्हतें तें आहेसें करण्याचें होय. म्हणूनच कवीस विश्वकर्म्याचे बंधु असें म्हणतां येईल. जगांत दिसणाऱ्या गोष्टी किंवा आपणांस अनुभून झालेल्या गोष्टी किंवा अनुभव यांचें हुबेहुब चित्र उठविण्यांत कौशल्य तर आहेच; परंतु आपल्यास अज्ञात असलेले प्रसंग (ते संभवनीय मात्र पाहिजेत) कल्पून त्या प्रसंगांत आपल्यास अज्ञात पण संभवनीय अशा व्यक्ति निर्माण करून, त्यांचे अनुभव व भावना यांचीही कल्पनेनें निर्मिति करून एक सुंदर चित्र निर्माण करणें हेंच मुख्य कार्य उच्च प्रतिभेचें आहे. उत्पादक शक्ति हीसच म्हणतां येईल. ही शक्ति असल्याखेरीज उच्च प्रतीचें काव्य निर्माण होणें अशक्य आहे. ही शक्ति फारच थोड्यांस लाभते व ती वाटेल तेव्हां त्यांच्या हुकमतींत असेल असेंही नाहीं. ही मध्येंच केव्हांतरी स्फूर्त होऊन नाहींशी होईल. तिचा विकास, किंवा तिची जागृति होण्यास कांहीं कारणें अर्थात्च घडावीं लागतात. कित्येक वेळां प्रतिकूल परिस्थितीमुळें असलेली प्रतिभा जागच्याजागीं जीर्ण होते. तितकीच उच्च व जोरदार असेल तर प्रतिकूल परिस्थितींतूनही ती डोकें वर काढते, व जगास दिपवून टाकणारें वाङ्मय निर्माण करिते. असें या प्रतिभेचें स्वरूप व महत्त्व आहे.

स्फूर्ति

या प्रतिभेचें एक विशिष्ट स्वरूप म्हणजेच स्फूर्ति होय. एकाद्या वेळेस कांहींतरी लिहिण्याची एक प्रकारची अनिवार्य इच्छा उत्पन्न होऊन तत्काळ सहज अशी रचना होऊन जाते ती स्फूर्त रचना होय. प्रतिभेच्या योगानें वस्तुरचना, विषय व रचनेंतील बारीकसारीक विशेष ठरूनही लिहावयास बसलों असतां हातून कांहीं समाधानकारक निष्पत्ति होऊं शकत नाहीं. ही रचना स्फूर्तीच्या कांहीं क्षणांनींच मूर्त स्वरूप सहजगत्या पावूं शकते. त्या वेळीं शब्द एकापुढें एक सहज सुचून ते योग्य जागीं योग्य प्रकारें, अगदीं सुलभ रीतीनें, जवळ जवळ प्रयत्नाभावींच बसून उत्तम रचना थोडया काळांत होऊं शकते. परंतु सारीच काव्य रचना अशी होईल असें नाहीं. पुष्कळ वेळां या विशिष्ट मनःस्थितीच्या अभावींही आधींच मनामध्यें तयार झालेल्या स्वरूपांत सावकाश पण अधिक प्रयत्नानें रचना होऊं शकते कित्येक वेळां विषय, वस्तुरचना हें सारें एकाच स्फूर्तीच्या बैठकीस ठरून रचना होऊन जाते. लहान लहान चुटके अशा तऱ्हेनेंच उत्पत्ति पावतात. परंतु महाकाव्यांना

या स्फूर्तीच्या क्षणांवर विश्वसून भागत नाहीं. कारण ती फार लहरी आहे व तिची वाट पहात बसल्यास किती वेळ फुकट जाईल याचा नेम नाहीं. तथापि प्रतिभा व स्फूर्ति यांमध्यें फारसा भेद करितां येणार नाहीं. वर उल्लेखिलेल्या लहान लहान चुटक्यांच्या बाबतींत प्रतिभेचें कार्य कोणतें व स्फूर्तीचें कोणतें हें स्पष्टपणें सांगणें कठिण आहे. वर सांगितल्याप्रमाणें उत्कृष्ट प्रतिभेचें एक तीव्र स्वरूप म्हणजेच स्फूर्ति असें म्हणणें योग्य होईल. फरकच करावयाचा झाल्यास प्रतिभा ही एक मानसिक शक्ति असून ती बऱ्याच प्रमाणांत स्फूर्तीपेक्षां टिकाऊ स्वरूपाची आहे, तर स्फूर्ति ही मनाची एक विशिष्ट अवस्था असून तीमध्यें अवर्णनीय अशी तीव्र उत्कटता अनुभवास येते. अर्थात् ही अवस्था फार वेळ टिकूं शकत नाहीं. प्रतिभा व स्फूर्ति या दोन गोष्टी मनाशींच संबद्ध असल्यानें स्फूर्तीचा स्वतंत्र उल्लेख संस्कृत टीकाकारांनीं केला नाहीं. वाग्भटाच्या मतें कदाचित् त्या दोन्ही सर्वस्वीं एकच आहेत असें असावें.[1] तथापि तें निश्चित नाहीं; व स्फूर्तीचा वर दिलेला अर्थच त्यास अभिप्रेत असेलसें वाटत नाहीं. एकंदरींत प्रतिभेपेक्षां स्फूर्तीचें महत्त्व कमी आहे, व प्रतिभेपेक्षां अगदीं निराळें असें अस्तित्व तीस नाहीं तरी तीस काव्यरचनेंत एक महत्त्वाचें स्थान असल्यानें तिचा स्वतंत्र उल्लेख करणें आवश्यक आहे.

भावनात्मकता

या प्रतिभेबरोबरच आणखीही एक महत्त्वाचा गुण कवीस व काव्योत्पत्तीस आवश्यक आहे व तो म्हणजे उत्कट भावनात्मकता. वर वर्णन केलेली प्रतिभा कवीस जितकी आवश्यक आहे तितकीच ती शास्त्रीय शोधकास आवश्यक आहे. एखादा नवीन शोध लावावयाच्या वेळीं बहुत परिश्रम करून सामग्री मिळविली जाते. त्या सामग्रीचें वर्गीकरण करून तीस व्यवस्थित रूप दिलें जातें. या व्यवस्थित रूपांमधून एका विशिष्ट गोष्टीच्या घटनेसंबंधानें निरनिराळ्या अनेक प्रकारच्या कल्पना शक्य असतात. त्या साऱ्याच सारख्या संभवनीय असल्यानें कोणती उपपत्ति योग्य ठरेल याविषयीं कल्पना करून त्याप्रमाणें पुढें परिश्रम चालूं ठेऊन ती उपपत्ति शेवटापर्यंत न्यावयाची असते; अशा वेळीं कोणत्या तऱ्हेची उपपत्ति किंवा मार्ग पसंत करावयाचा किंवा आणखीही काय काय गोष्टी केल्या म्हणजे इष्ट गोष्ट साध्य होईल हें ठरविण्यास प्रतिभेची अत्यंत जरूरी असते. कित्येक वेळां अनेक वर्षें परिश्रम करूनही योग्य कल्पना न झाल्यानें इष्टसिद्धि होत नाहीं. न्यूटनला गुरुत्वाकर्षणाचा किंवा वॅट्सला वाफेच्या शक्तीचा शोध लागण्यास उच्च प्रतिभेचे कांहीं क्षणच कारणीभूत झाले. मोठे मोठे शास्त्रीय शोध लागण्यास तिची अत्यंत आवश्यकता लागते. असें असून सुद्धां शास्त्र व काव्य यांमध्यें जो एक प्रकारचा अपरिहार्य विरोध उत्पन्न झाला आहे त्याचें कारण म्हणजे एका बाबतींत प्रतिभेवर बुद्धि व तिचे विशेष यांचा संस्कार होतो व दुसऱ्या बाबतींत तिच्यावर मानवी भावनांचा संस्कार होतो

---

१. स्फुरन्ती सत्कवेर्बुद्धिः प्रतिभा सर्वतोमुखी । वा. लं. १—४

हें होय. शास्त्रज्ञांचें हृदय तात्त्विक विचारांमध्यें गुंग असतें. कवींचें मन मनुजसहज अशा राग, द्वेष, लोभ, मोह, मद, मत्सर इत्यादि दोष व प्रेम, भक्ति, परोपकार, दया, शांति, इत्यादि भावनांमध्यें गुंग असतें. प्रतिभा एकच पण तीवर निरनिराळ्या गोष्टींचा संस्कार झाल्यानें निरनिराळीं स्वरूपें तिला मिळतात. काव्याचें अधिक बलवत्तर कारण उच्च प्रतिभा हें असलें तरी ती काव्यस्वरूप पावण्यास या भावनात्मकतेची तीस अत्यंत जरूरी आहे. किंबहुना या प्रतिभेचें रूपांतर काव्यांत त्याखेरीज व्हायचेंच नाहीं. शास्त्रज्ञ आणि कवि यांमध्यें फरक हा हाच आहे. या गुणाखेरीज काव्यांत रसाळता उतरायचीच नाहीं व रसात्मकता हा काव्याचा आत्मा आहे. या दृष्टीनें प्रतिभेइतकेंच किंबहुना कांकणभर ज्यास्तच असें या भावनात्मकतेचें, निदान काव्यांत तरी, महत्त्व आहे असें आपणांस म्हटलें पाहिजे.

व्युत्पत्ति

या गुणाखालोखाल उपयुक्त असा दुसरा गुण जो व्युत्पन्नता, त्या गुणाचा यापुढें आपण विचार करूं. या व्युत्पत्तीसच दण्डी 'श्रुत' असें नांव देतो, व तें निर्मळ असावें असें म्हणतो. मम्मट यासच 'निपुणता' असें म्हणतो व ती लोक, शास्त्र व काव्य इत्यादिकांच्या परिशीलनानें येते असें सांगतो. लोक या शब्दानें स्थावर व जंगम सृष्टि येते. शास्त्रामध्यें छन्द, व्याकरण, नामकोश (अमरकोश इत्यादीसारखे) नृत्य, गीत, वादन, चित्रकला इत्यादि ६४ कलांचें शाब्दिक तरी ज्ञान; धर्म, अर्थ काम, मोक्ष; धर्मात मनु याज्ञवल्क्यादि-प्रणीत ग्रंथ, अर्थशास्त्रांत गर्गभार्गवादिप्रणीत ग्रंथ, वात्स्यायनाचीं कामसूत्रें, मोक्षांत सारें तत्त्वज्ञान (वेदांत, सांख्य, न्याय, मीमांसा इ.); शालिहोत्रादि गज, तुरग यांसंबंधीं ग्रंथ इतकी माहिती अंतर्भूत होते. काव्यामध्यें पूर्व महाकवींच्या ग्रंथांचें वाचन येतें व पुढील आदि शब्दानें इतिहासादि ग्रंथ येतात. हेमचंद्रानें हीच यादी निराळ्या शब्दांत ग्रथित केली आहे. इतकी बहुश्रुतता अंगीं असल्यावर मनुष्य मोठा जाडा पंडित होऊं शकेल. इतकी माहिती सारी मिळविण्यास एक जन्म तरी पुरेसा पडेल काय? बरें, मिळालीच तरी कवीच्या प्रतिभेस एक प्रकारचें जाड्य येणार नाहीं काय? यांपैकीं लोकव्यवहारज्ञानाचा उपयोग त्यांतल्यात्यांत अधिक होण्याचा संभव आहे. इतरांचा त्यापेक्षां कमी. परंतु यांपैकीं कोणाचा उपयोग होणारच नाहीं असें कोणीं म्हणावें? कोणत्याही ज्ञानाचा केव्हां व कसा उपयोग होईल याचा काय नेम आहे? प्रतिभेनें वस्तूची रचना स्थूल प्रमाणांत ठरते व स्वभावाची बाह्यरेषा ही स्थूलपणें निश्चित होईल. यांमध्यें बारीकसारीक गोष्टी भरण्याकरितां हें ज्ञान, ही बहुश्रुतता फार उपयोगी पडते. कथानकांमधील बारीकसारीक जरूरीचे विशेष भरण्यांत प्रतिभेची मदत होत नसून देशकाल-परिस्थितिज्ञान याचेंच अत्यंत साहाय्य होतें. पात्रांच्या स्वभावभिन्नता किंवा वैशिष्ट्य दर्शविणाऱ्या अत्यंत सूक्ष्म खांचाखोंचा घालण्यास मनुष्यस्वभावाचें प्रत्यक्ष ज्ञान जितकें ज्यास्त व विविध असेल तितकें हवें असतें. नदीकांठच्या संध्यासमयाचें वर्णन नुसत्या कल्पनेनें केल्यास हुबेहुब वठणार नाहीं, तो पाहिलाच पाहिजे; किंवा त्याचें पुस्तकी ज्ञान

तरी पाहिजे. नौकाविहाराचें वर्णन करितांना नौका कशी असते, वल्हीं कशीं मारितात, त्यामुळें पाणी कसें उचंबळतें इत्यादि गोष्टी जर खरोखर ज्ञात नसतील तर वर्णन उठावदार होणार नाहीं. एकाद्या व्यक्तीचा स्वभाव उदात्त वा दुष्ट कसाही रंगवावयाचा ठरला असला तरी अमुक एका परिस्थितींत तो कसा वागेल याची नुसती कल्पना अनुभवज्ञानापुढें फिकी पडेल. काव्याच्या स्थूल कल्पनेइतक्याच महत्त्वाच्या याही गोष्टी आहेत. तेव्हां महत्त्वाकांक्षी कवीनें याही गोष्टींकडे दुर्लक्ष्य करून चालणार नाहीं. साध्या लहान लहान भाव-गीतांत या गोष्टींचें तितकेंसें महत्त्व वाटणार नाहीं. पण ज्यास कांहीं मोठें करून दाखवावयाची इच्छा असेल त्याला या गोष्टी खरोखर आवश्यक आहेत. नाहींतर कालविपर्यास, सृष्टिवर्णनाच्या बाबतींत ऋतुविपर्यास यांसारखे पुष्कळ वेळां अस्वाभाविकतेचे अक्षम्य दोष उत्पन्न होऊन काव्यास हीनत्व येतें. सर्व दृष्टींनीं काव्य परिपूर्ण असेंच व्हावें हें उचित होय. या दृष्टीनें सुंदर काव्यनिष्पत्ति होण्यास हें देशकालपरिस्थितिज्ञानही कारणीभूत होतें असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

तिची मर्यादा

असें जरी असलें तरी या हेतूचें सापेक्ष महत्त्व प्रतिभा किंवा भावनात्मकतेपेक्षां केव्हांही कमीच व्हावयाचें. ही एवढी विद्वत्ता नसतांही प्रतिभेच्या जोरावर कांहीं काव्यें चिरंजीव झालेलीं आढळतील. परंतु प्रतिभेच्या अभावीं नुसत्या विद्वत्तेला तें साधेल कीं नाहीं याची शंका आहे. नुसत्या विद्वत्तेनें व अभ्यासानें मोठमोठें लांबच लांब पद्य लिहितां येणें अशक्य नाहीं. पण अशा काव्यास 'जगांतील अभिजात वाङ्मयां'त कसलें स्थान मिळेल? नांवेंच घ्यावयाचीं झाल्यास आपल्याकडील वामनपंडित, मोरोपंत, विठ्ठल, सामराज यांस. जगांतील वाङ्मयांत कोणतें स्थान मिळेल याचा विचारच करण्यासारखा आहे. विद्वत्तेच्या जोरावर काव्यप्रांतांत आनन्त्य मिळवूं हें म्हणणें खोटें आहे. तीमुळें तात्पुरत्या महत्त्वाचीं, थोडा वेळ मनोरंजन करणारीं, स्तुतिपाठ करणारीं अशीं काव्यें (?) निर्माण करितां येतील. परंतु जगास हालवून सोडणारीं, सदैव सौख्य व आनंद देणारीं काव्यें खास होणार नाहींत.

अभ्यास-त्याचें स्वरूप

यानंतरचा काव्याचा तिसरा हेतु म्हणजे सतत अभ्यास होय. तो काव्यज्ञ लोकांजवळ करावयाचा असतो. त्यांच्या नेतृत्वाखालीं काव्य-रचना करण्याचा पुनः पुनः अभ्यास करावयाचा. यांत काव्याच्या बाह्यांगाचा अभ्यास येतो. निरनिराळीं वृत्तें, चाली, शब्दप्रयोग व त्यांचे विशिष्ट अर्थ, त्यांच्या सूक्ष्म छटा वगैरेकडे कवीस अवश्य लक्ष पुरवावें लागतें. काव्यज्ञांच्या जवळून घ्यावयाच्या आणखीही कांहीं गोष्टी हेमचंद्रानें आपल्या काव्यानुशासनांत दिलेल्या आहेत. कांहीं गोष्टी खऱ्या असून देखील काव्यांत घालावयाच्या नाहींत. वसन्तऋतूंत मालतीलतेचा उल्लेख करावयाचा नाहीं, चन्दनाला फुलें व फळें असूनही त्यांचा निर्देश करणें योग्य नव्हे, कृष्ण पक्षांत मध्यरात्रीनंतर चांदणें असलें तरी ती रात्र अंधारीच समजावयाची. शुक्ल पक्षांत त्याच कालीं अंधार असूनही नाहीं असेंच समजा-

यचें, कामीजनांचे दांत व कुन्दाच्या कळ्या पांढऱ्या कधींच नसावयाच्या, कमळाची कळी पांढरी नसावयाची, हिरवी समजायची, इत्यादि पुष्कळ गोष्टी जशा आहेत तशा वर्णन करावयाच्या नाहींत. उलटपक्षीं कांहीं गोष्टी नेहमीं किंवा पुष्कळ वेळां अशक्य किंवा असंभाव्य असूनही त्या शक्य मानावयाच्या असतात. नदीमध्यें पद्में किंवा नीलोत्पलें असणें, कोणत्याही पर्वतावर सुवर्ण व रत्नें मिळणें, अन्धकार मुठींत धरण्याजोगा पदार्थ असणें; चंद्रप्रकाश घागरींत नेतां येणें, यश व हास्य, अकीर्ति व पाप, राग व अनुराग यांचे रंग अनुक्रमें धवल, काळा व तांबडा असणें; चकोरानें चन्द्रिकापान करणें, चक्रवाकपतिपत्नी रात्रीं निरनिराळ्या तीरावर असणें इत्यादि गोष्टी या प्रकारांत येतात. याचप्रमाणें वस्तुस्थितीस धरून नसणारे अनेक निर्बंध पाळावे लागतात. फक्त समुद्रांतच मगर असावयाचे, मलयावरच चन्दनाचीं झाडें असावयाचीं, कोकिलांनीं वसन्तांतच कूजन करावयाचें, मोर वर्षाऋतूंतच नाचावयाचा; या साऱ्या गोष्टी माहीत होण्यास अभ्यासच पाहिजे. शिवाय पूर्वीच्या कवींस निरनिराळे बन्ध, समस्यापूरण, प्रहेलिका, यमकाचे अनेक प्रकार यांमधील आपलें प्राविण्य दाखवावें लागे. अर्थात् या साऱ्या गोष्टींचा सतत अभ्यास पाहिजे. या गोष्टी सध्यां किंवा खऱ्या काव्यास कितपत आवश्यक आहेत हा विचार सोडून दिला तरी, बरीच मोठी काव्यरचना होण्यास सतत अभ्यासानें येणारी भाषेवरची प्रभुता, कल्पनांची सहजसुलभता, वृत्तादिकांशीं पूर्ण परिचय इत्यादि गोष्टी कवीस जेवढ्या अधिक प्रमाणांत लभ्य असतील तेवढ्या पाहिजेतच. वर वर्णन केलेल्या बऱ्याचशा गोष्टींची माहिती आधुनिक कवीस नसली तरी चालेल. नसलेल्या गोष्टी आहेत असें समजणें, चमत्कारिक कविसंकेत करणें, नसते निर्बंध लादून घेणें, हें आधुनिक कवितेच्या स्वातंत्र्याच्या व स्वाभाविकतेच्या कालांत चालूं शकणार नाहीं. परंतु म्हणून कवीस कांहींही अभ्यासाची जरूरी नाहीं, स्फूर्तीनें येतील ते बोल खरे, त्यामध्यें साफसफाई न करितां जसेच्या तसेच ते पुढें मांडावयाचे; त्यांतच खरें काव्य आहे असें समजणें योग्य नव्हे. कवीचे सहजोद्गार म्हणजेच काव्य हें कितीही खरें असलें तरी, त्यांत असंबद्धता, थिलथिलीतपणा, खडबडीतपणा, पुनरुक्ति नसेल तितकी हवीच आहे. भाषेची माधुरी, ठाकठिकी, सहजता हीं अभ्यासानेंच यावयाचीं. निदान वृत्तें चाली यांचे निर्बंध व्यवस्थित रीतीनें पाळिले पाहिजेत. बाह्यांग सुन्दर असेल, निदान निर्दोष असेल तरच अन्तरंगाकडे लक्ष वेधतें. नुसत्या प्रतिभेच्या जोरावर आम्ही वेळ मारून नेऊं हें म्हणणें घमेंडीचें आहे. त्यानें बचाव तर होणार नाहींच, उलट हंसें मात्र व्हावयाचें. असो. याप्रमाणें काव्याच्या तिसऱ्याही महत्त्वाच्या हेतूचा विचार झाला.

स्वास्थ्य-शारीरिक

आतांपर्यंत सांगितलेले हेतु हे उत्पादक हेतू झाले. यापुढें ज्या हेतूंचा विचार करावयाचा आहे, त्यांस साहाय्यक हेतू म्हटल्यास योग्य होईल. प्रथमच म्हटल्याप्रमाणें काव्यमीमांसाकारांनीं आणखीही चार पांच हेतु सांगितले आहेत. त्यांत स्वास्थ्य आणि अनिर्वेद असे दोन प्रकार आहेत. पहिल्याचा अर्थ काव्य करण्यास बहुतांशीं आवश्यक असणारी फुरसत असा होईल. अनेक

उद्योगाच्या जंजाळामध्यें सांपडलों असतां आपणास काव्य काय, कोणतेंही लेखन अशक्य आहे. पोटाची विवंचना पाठीमागें आहे. त्याकरितां रात्रीं नसला तरी सबंध दिवसभर उद्योगधंदा केला पाहिजे. समाजकार्यें करण्याची जरूरी आहे. इत्यादि अनेक व्यवधानें असतांना कवींकडून एकाद्या मोठ्या ग्रंथाची अपेक्षा करणें म्हणजे थोडेंसें सहानुभूतिशून्यतेचें नाहीं काय? थोडी फुरसत त्यांतल्यात्यांत काढून लहानच कां होईना कांहीं 'चुटके' लिहिले गेले तरीही ते हवे आहेत. मिल्टनचीं Paradise Lost व Regained हीं काव्यें एकांतांत फुरसतींतच लिहिलीं गेलीं. वर्ड्स्वर्थला दुसरा कांहीं उद्योग होता कीं नाहीं याची शंकाच आहे. ब्राउनिंग कवीची तीच स्थिति आहे. बायरन्-लाही पोटाकरितां धंदा करावा लागल्याचें ऐकिवांत नाहीं. डान्टेनें आपलें महाकाव्य परदेशवासांत कां होईना पण एकांतांत लिहिलें. कालिदासास राजाश्रय चांगला होता. टेनिसन्नेंही दुसरा कांहीं व्यवसाय केला असें वाटत नाहीं. यावरून काव्यनिष्पत्तीस स्वास्थ्य किती आवश्यक आहे हें सहज दिसून येईल. कारण काव्य लिहितांना मनाचा विषयाशीं अत्यंत एकतानता व्हावी लागते. तरच स्वतः निर्मित केलेल्या निरनिराळ्या प्रसंगांशीं व व्यक्तींशीं तादात्म्य पावतां येतें. त्या वेळीं थोडाही व्यत्यय आला तरी भंग होतो. पुढें पुनः स्फूर्ति कधीं येईल याचा नियम नाहीं. स्वास्थ्य असलें कीं नेहेमीं ध्येय विषयाचीच चिन्ता असते, डोळ्यांपुढें तोच विषय असल्यानें अनेक कल्पना सुच-तात; तेंच वातावरण कायम असल्यानें स्फूर्तिप्रसंग अनेक येतात व काव्यरचनेस जोर मिळतो. काव्याचा प्रसंग किंवा विशिष्ट रचना सुचण्यास स्फूर्तीचा एक क्षणच पुरेसा असला तरीही ती व्यवस्थितपणें शब्दांत उतरण्यास प्रयत्न, निदान काल व थोडेसे परिश्रम तरी लागतात. काव्य सुचणें हें दैवी काम असलें तरी तें लिहून काढणें हें व्याव-हारिक काम आहे. तें होण्यास निर्वेध वेळ लागतो यांत बिलकुल शंका नाहीं. तेव्हां स्वास्थ्य हेंही एक महत्त्वाचें व आवश्यक असें काव्यनिष्पत्तीचें कारण आहे असें म्हणा-वयास कांहींही हरकत नाहीं.

यासच जवळचें असें दुसरें कारण म्हणजे अनिर्वेद, अर्थात् मनःस्वास्थ्य होय.

स्वास्थ्य-मानसिक

नुसती शारीरिक फुरसत असून भागत नाहीं. मनास जर इतर काळज्या लागल्या असतील तर शारीरिक स्वास्थ्य किंवा फुरसत मिळूनही तिचा कांहीं उपयोग नाहीं. पोटाच्या विवंचनाखेरीज इतर अनेक भानगडी मनुष्याच्या पाठीमागें असतात. गृहकलह, लोकक्षोभ, अनारोग्य, मृत्यूमुळें दुःखें अशा अनेक गोष्टी आहेत कीं, ज्या त्याचा मनःप्रांत व्यापून असतात. इतर कांहींही सुचेनासें होतें. अशा वेळीं खऱ्या सत्य व्यवहारांतील गोष्टी सोडून आपल्या मानससृष्टीकडे लक्ष देणें शक्य तरी आहे काय? फुरसत असली तरी मन कोठें मोकळें असतें? टेनि-सन्चा मित्र मृत्युमुखीं पडल्यानें त्यास इतर कांहीं न सुचून कांहीं काल तरी काव्यनिष्पत्ती-मध्यें व्यत्यय आलाच ना? अशामुळें काव्य सुचणार कसें? सुचलें तरी लिहून होणार कसें? शरीरस्वास्थ्याप्रमाणें किंबहुना अधिकच मनःस्वास्थ्य पाहिजे. काव्याचा संबंध

मनाशींच अधिक आहे. तें शारीरिक काम नव्हे. तेव्हां मानसिक स्वास्थ्य एक महत्त्वाचें कारण आहे असें दिसून येईल.

परिस्थिति

याबरोबरच आणखीही कांहीं गोष्टींचा विचार येथें करणें आवश्यक आहे. त्या गोष्टींचा काव्यनिष्पत्तीशीं प्रत्यक्ष संबंध फारसा नसला तरी अप्रत्यक्ष संबंध बराच आहे. कोणत्याही कवीच्या काव्यास किंवा एकाद्या काव्यकालास जें कांहीं विशेष स्वरूप येतें त्यास कारण त्याच्या आजूबाजूची सृष्टि, व त्या कालची राजकीय व सामाजिक परिस्थिति होय. प्रत्यक्ष काव्यलेखनांत हिची फारशी मदत होत नाहीं. परंतु कवीवर व त्याच्या काव्यावर मात्र एक कायमचा ठसा ही परिस्थिति उठवीत असते. ऋग्वेदकालीन काव्यावर नैसर्गिक घडामोडींचा किती मोठा ठसा उरलेला आहे. भयंकर वादळें, अतिवृष्टि, प्रखर सूर्य, आल्हाददायक उषा यांचीं प्रतिबिंबें या काव्यांत दिसून येतात. या निसर्गांतील शक्तींशीं टक्कर देण्यास समर्थ होण्यास लागणारे बेगुमानपणा, व्यावहारिकपणा, आशावादीपणा इत्यादि गुण जे त्यांत दिसतात त्यास कारण त्यांची बाह्य परिस्थितीच होय. इंग्लंडमधील Lake Poets च्या मनांवर आजूबाजूच्या निसर्गाचें केवढें स्पष्ट चित्र वठलें होतें ? या निसर्गाच्या शक्तींचा परिणाम प्रकृतिभेदाप्रमाणें निरनिराळया व्यक्तींवर निरनिराळा होईल. स्वभावतः गंभीर कवीस त्यामधील गंभीर व उदात्त भागच जास्त आकर्षित करील, तर प्रकृत्या आनंदी, बेगुमान कवीस निसर्गांतील आनंददायक गोष्टीच जास्त ओढतील. कसेंही असलें तरी त्यावर निसर्गाचा परिणाम झाल्याखेरीज राहणार नाहीं. निसर्गाचा जितका होईल त्यापेक्षांही राजकीय व यापेक्षांही सामाजिक परिस्थितीचा परिणाम फार होतो. निसर्गांतील गोष्टी कमी जवळच्या व त्यांतील गूढ तत्त्व समजावयास अधिक कठिण असल्यानें त्यांचा संस्कार मनावर साहजिकच कमी होतो. राजकीय परिस्थिति अधिक जवळची वाटते. विशेषतः परतंत्रतेंत तर पदोपदीं गुलामगिरीची आठवण करून देणाऱ्या गोष्टी घडतात व त्यामुळें मनःक्षोभ उत्पन्न होतो. भावना उत्कट होते व शब्दांत रूपांतर पावते. दुःखाचे प्रसंग भावनांना जितकी चालना देऊं शकतात तितके सुखाचे प्रसंग देऊं शकत नाहींत; म्हणूनच परतंत्र देशांत राजकीय परिस्थिति काव्यावर परिणाम करूं शकते. आम्ही स्वतंत्र होतों, सुखी होतों, तेव्हां शृंगाराखेरीज आमच्या काव्यांत दुसरें कांहीं आढळलें नाहीं. स्वतंत्र असूनही काळ धामधुमीचा होता तेव्हां काव्याला अधिक चेतना राजकारणामुळें मिळाली. याहीपेक्षां अधिक परिणाम सामाजिक परिस्थितीचा होतो. राजकर्त्यापेक्षांही समाज आपल्याला अधिक जवळ आहे. आपलें रोजचें आयुष्य आपल्या बरोबरच्या, आपल्या भोंवतालच्या लोकांमध्येंच जातें. त्यांच्या गुणावगुणांचें प्रतिबिंब आपल्या मनावर रात्रंदिवस पडत असतें. सामाजिक जुलुमी रूढींच्या जबरदस्त दडपणामुळेंच कित्येक कवींना स्फूर्ति मिळाली आहे व केशवसुतांची परंपरा यामुळेंच अस्तित्वांत आली. अशा रीतीनें अनेक प्रकारची परिस्थिति कवीस नकळत त्याच्या हृदयावर संस्कार करीत असते व

तिचे स्पष्ट प्रतिबिंब कवीच्या काव्यांत उमटतें. कितीही प्रतिभाशाली कवि असला तरी त्यास कांहीं अंशीं परिस्थितीच्याच दडपणाखालीं राहणें भाग असतें. ती उल्लंघून प्रतिभाशाली कवी थोड्याबहुत प्रमाणांत भविष्यकाळासंबंधीं अनुमानें बांधूं शकला तरी, तो अजिबात तीमधून सुटून जाईल हें संभवनीय नाहीं. परिस्थितीचा परिणाम अप्रत्यक्ष रीत्या तरी त्यावर होत असतो व त्याप्रमाणें त्याच्या काव्यास स्वरूप मिळतें. काव्याच्या स्वरूपास विशिष्ट वळण मिळण्यास हा एक हेतु कारणीभूत होत असल्यानें त्याचाही विचार येथें इतर हेतूंबरोबर करावा लागला.

काव्यमीमांसाकारांनीं विद्वत्कथा, भक्ति, स्मृतिदृढता इत्यादि आणखीही जे हेतु दिले आहेत त्यांचा साऱ्यांचा समावेश वर सांगितलेल्या कोणत्या ना कोणत्या तरी हेतूंमध्यें होत असल्यानें किंवा इतर हेतूंच्या मानानें त्यांचें महत्त्व तादृश नसल्यानें त्यांचा विचार करण्याचें प्रयोजन नाहीं. अशीं बारीकसारीक कारणें जर पाहूं लागलों तर कोणती गोष्ट कोणत्या गोष्टीचें कारण होणार नाहीं ? तेव्हां हा विचार एवढ्यावरच थांबविलेला बरा.

प्रकरण ४ थें

काव्याचे विषय व काव्यदृष्टि



प्रास्ताविक

काव्याचें प्रयोजन काय हें आपण मागेंच पाहिलें आहे. प्रस्तुत प्रकरणांत तें आपल्यास कोणत्या विषयांपासून साध्य होईल, व कोणत्या मार्गानें होईल हें पहावयाचें आहे. पूर्वीं सांगितल्याप्रमाणें 'परनिर्वृति' हें एक प्रयोजन ठरल्यावर तें कोणत्या विषयापासून मिळेल हा प्रश्नच खरोखर उद्भवत नाहीं. काव्यास्वादापासून मिळणारें आत्यंतिक सुख इंद्रियगम्य नसून हृदयसंवेद्य असल्यानें त्यामध्यें पाशविक सुखाचा अंशही उरत नाहीं. तें स्वार्थानपेक्ष असून अद्वैताच्या भूमिकेवर, क्षुल्लकविकारातीतावस्थेंत अनुभवायचें असल्यानें ब्रह्मानंदाप्रमाणें त्यांत पवित्रता असते. त्याचा आस्वाद घेणारा खरा रसिक सहृदय असतो. आस्वाद्य वस्तु व आस्वादक याप्रमाणें कांहीं विशेषगुणयुक्त असल्यानें विषयाच्या निवडीसंबंधानें कांहीं विशेष नियम घालून दिल्यामुळें विनाकारण बन्धनें मात्र उत्पन्न व्हावयाचीं. विषय कसाही असो. 'घड्याळ'[1] 'काव्यांत किंवा डबक्यांत पडलेलें फूल'[2] 'भाकरी'[3] पासून तों सुंदर हरिचरित्रापर्यंत किंवा अत्यंत गुंतागुंतीच्या मानसिक कूट प्रश्नापर्यंत कोणताही असो. त्यापासून खऱ्या सहृदयास, उपरिनिर्दिष्ट असा आनंद झाला तर त्याचें सार्थक झालें. असें असल्यानें अमुक एक विषय काव्यास योग्य व दुसरा अयोग्य असें सांगणें व्यर्थ आहे. याकरितांच संस्कृत टीकाशास्त्रांत यासंबंधीं नियम असे कधींच घालून देण्यांत आले नाहींत. नाहीं म्हणावयास महाकाव्याचे विषय काय आहेत तें दण्डीनें व नाटकांत कोणते विषय येऊं नयेत तें भरतानें सांगून ठेविलें आहे.

संस्कृतमधील चर्चा

महाकाव्याखेरीज इतर तऱ्हेचें काव्यही संस्कृतमध्यें पर्याप्त तरी कमीच असल्यानें काव्यांच्या विषयांची थोडीबहुत कल्पना येते. नगर, समुद्र, पर्वत, ऋतु, चंद्र, सूर्य यांचीं वर्णनें, उद्यानक्रीडा, सलिलक्रीडा, मधुपान, रत, वियोग व विवाह, पुत्रजन्म, राजकीय खलबतें, दूतप्रयाण, सैन्याचें कूच व प्रवास, युद्ध आणि नायकाचा विजय इत्यादि गोष्टी महाकाव्याचे विषय होतात, असें काव्यादर्शांत दण्डीनें म्हटलें आहे.[4] हीच यादी वाग्भटानें निराळ्या शब्दांत दिली आहे.[5] विश्वनाथानें दण्डीचीच यादी कमी करून दिली आहे.[6] मन्दारमकरंदचंपूंत[7] वर उल्लेखिलेल्या विषयांस अंगभूत अशा गुणांची व पदार्थांची लांबच लांब यादी आहे. यावरून एवढें दिसून येईल कीं, काव्याचे विषय अनेकविध आहेत. त्यास

---

१. के. सु.; २. रेंदाळकर; ३. ए. या. निफाडकर; ४. का. द. प. १. १६–१७; ५ का. शासन पृ. १५; ६. सा. दर्पण ६, ३२२–२३; ७. शेषाबिन्दु पृ. १८९.

मर्यादा नाहीं. या यादींत अर्थात् 'घड्याळ' 'भाकरी'सारखे क्षुल्लक किंवा अगदीं व्यावहारिक वाटणारे विषय आले नाहींत. परंतु साक्षात् जरी नाहीं तरी उपमा, अन्योक्ति म्हणून लसूण (जगन्नाथ), दगड (भल्लट), मर्कट व विंचू यांसारख्या गोष्टीही संस्कृत काव्याच्या प्रान्तांत शिरल्या आहेत. सारांश, अगदीं क्षुल्लक गोष्टी काव्याचा विषय होऊं शकत नाहींत हें जोरांत सांगण्याची जेव्हां आवश्यकता वाटत नाहीं तेव्हां त्यांचा उल्लेख होऊं नये हें साहजिकच आहे. अशा गोष्टी काव्यविषय होऊं शकत नाहींत असें सांगितल्याखेरीज विषयाची मर्यादा घातली आहे असें होणार नाहीं. अशी मर्यादा नाटकाचे बाबतींत घातलीच आहे. परंतु हा निषेध रंगभूमीवर प्रत्यक्ष दर्शनासंबंधीं आहे, काव्यांत वर्णनासंबंधीं नाहीं. तेव्हां विषयासंबंधीं मर्यादा अशा संस्कृत वाङ्मयांत नाहींत म्हटल्यास चालेल. वर उल्लेखिलेल्या कांहीं स्थलांखेरीज विषयासंबंधीं तात्त्विक पण सामान्य स्वरूपाची चर्चा सांपडत नाहीं. तेव्हां त्याचा स्वतंत्र असाच विचार येथें करावयाचा आहे.

जुन्या मराठींत विषयांचा एकांगीपणा

इंग्रजी वाङ्मयाचा आपल्या वाङ्मयाशीं संबंध आल्यावर काव्याविषयींच्या अनेक नवीन कल्पनांबरोबर विषयाचा साधेपणा व लौकिकताही आली. तत्पूर्वी काव्याचे विषय म्हणजे ईश्वरभक्ति अथवा आपल्या दैवताचें चरित्रगान, किंवा पौराणिक कथा; किंवा लौकिकाकडे यावयाचें झाल्यास पोवाडे अथवा वीरचरितें, व लावण्या अथवा अतिशयोक्त शृंगार हे असत. या नियमित क्षेत्रांतीलही विषयांची मीमांसा केल्यास, मानवांच्या किंवा त्याच्या सुधारून वाढविलेल्या आवृत्ती जे देव, त्यांच्या कृति किंवा चरित्रें ह्याच काव्याचा विषय झाल्या आहेत. तथापि त्यांचें क्षेत्र मर्यादित असे. शिष्ट लोकांमध्यें प्रसृत असलेल्या वाङ्मयास देवतांच्या चरित्रावलीकडे विषय नव्हता. पोवाडे आणि लावण्या अशिष्ट जनांतच उत्पन्न झाल्या व त्यांमध्येंच बराच काळ राहिल्या. देवतांचे चरित्रापाठीमागें दडून आपण आपली काव्यलेखनाची हौस पुरवून घेतली. कृष्णाची बाळक्रीडा, रासक्रीडा, गोपींचें कात्यायनीव्रत, इत्यादि प्रसंग वर्णन करून वामनपंडितासारख्या विद्वानानें वाचेचें पारणें फेडून घेतलें. मनुष्यस्वभावांतील उदात्तता, नीचता, त्याग, लोभ, विरक्ति, अनुराग, प्रेम, मत्सर, आशा, निराशा इत्यादि विकारांचें वर्णन करण्यास आपण देवतांच्या चारित्र्याचा आश्रय केला. मनुष्यास स्वतःच्या भावना वर्णन करावयाच्या असल्यास एक तर भक्तिपर भावनाच वर्णन कराव्यात किंवा शृंगारिक असल्यास लावण्यांचा आश्रय करावा, अशी स्थिति होती. आपल्या गद्य व पद्य वाङ्मयास सुरवात झाली ती धर्म व भक्ति या विषयांनींच झाली. त्यापुढें थोडासा फरक झाला, तो अर्थात् मर्यादित झाला. महाभारतांतील किंवा इतर कथानकांतील व्यक्तींचा संबंध धार्मिक समजुती किंवा दैविक व्यक्ती यांच्याशीं पोहोंचतो तेव्हां व्यक्तींचीं चरित्रें कित्येक वेळां साधारण मानवापेक्षांही हीन किंवा कमी दर्जाचीं असलीं तरी तीं वर्णन करण्यांत कांहीं कमीपणा आहे असें वाटत नसे. व त्यांचें वर्णन

बहुधा साधारण मनुष्यस्वभावास अनुसरूनच करण्यांत येत, असे. मुक्तेश्वर यानें भीष्म-जरासंधाची कुस्ती तत्कालीन मल्लांच्या कुस्तीप्रमाणें वर्णन केली आहे. राजसूयांतील पक्वान्नें अलीकडील पक्वान्नेंच आहेत. वस्त्रहरणांतील वस्त्रांची यादीही तशीच आहे. म्हणजे मानवांचीं चरित्रें देवताचरित्रांच्या रूपानें वर्णन केलीं जात असत. यांमध्यें वाटेल त्या क्षुल्लक गोष्टीला थारा मिळे. परंतु त्या गोष्टींच्या वर्णनाचें पर्यवसान एकाद्या देवतेचें चरित्र गाण्यांत होई. त्यास स्वतंत्र काव्याचें स्थान मिळावयाचें नाहीं. तेव्हां मुलें, फुलें, फुल-पाखरूं, मधमाशी, पुस्तक, चंडोल, सारंगी, यांसारख्या काव्याच्या आधुनिक विषयांवर जुन्या काळची कविता झालीच नाहीं असें म्हणतां यावयाचें नाहीं. 'मुरली', 'हंस', 'ग्रंथ', 'भृंग', 'पुष्पें', 'बाल' अशीं तींच नांवें उच्चारिलीं तर पूर्वीच्या काव्यां-मधून कोठें ना कोठें तरी यांचें सुंदर वर्णन आल्याचें आपल्यास आठवल्यावांचून राहाणार नाहीं. वर्णनाची तऱ्हा किंवा पाहण्याची दृष्टि फार झाल्यास निराळी असेल, परंतु विषय तेच आहेत. आतां एवढें कबूल केलें पाहिजे कीं, कालानुसार ते वर्ण्य विषय अधिक झाले असतील. उदाहरणार्थ, श्री. कृ. कोल्हटकर यांनीं आगगाडीवर एक कविता लिहिली आहे. दुसरा कोणी विमानावरही काव्य रचील. परंतु हे विषय जुन्या काव्यांत आले नाहींत यांत त्यांचा दोष नाहीं. यावरून पुढील गोष्टी स्पष्ट होतात.

१. कांहीं एका विशिष्ट प्रकारच्या भावनां (ईश्वरविषयक) खेरीज आपल्या इतर भावना काव्याचा प्रत्यक्ष विषय होऊं शकत नसत. या भावनांस व्यक्ति मिळण्याचा मार्ग फक्त देवतादिकांसारख्या अलौकिक व्यक्तींच्या चरित्रांमधूनच असे.

२. मनुष्याच्या कृती व भावना यांखेरीज इतर वस्तु किंवा गोष्टी काव्याच्या प्रांतांत नव्हत्या असें नव्हे, परंतु त्यास स्वतंत्र असें स्थान नव्हतें. त्यामुळें त्यावर स्वतंत्र रचना होऊं शकली नाहीं.

३. यामुळें या इतर भावना व वस्तु जेव्हां प्रत्यक्षकृत[1] व आध्यात्मिक[2] काव्यांचे विषय होऊं लागल्या, तेव्हां कविता नवीन व कशीशीच वाटूं लागली.

आधुनिक काव्याच्या विषयांसंबंधीं तिटकारा किंवा उपहासबुद्धि सध्यां जरी नाहींशी झाली आहे, तरी एके काळीं ती अस्तित्वांत खास होती. स्वतःच स्वतःच्या भावना चित्रित करणें ही गोष्ट नाकें मुरडण्याजोगी होती. लौकिक विषयांना स्वतंत्र कवितेचें स्थान देणें म्हणजे काव्याची किंमत कमी करणें समजलें जात असे. पुष्कळ लोकांच्या मतें हरिभक्तीखेरीज किंवा त्या भक्तीस आनुषंगिक असे अनुभव व प्रसंग यां-खेरीज काव्यास दुसरे विषय असणें शक्य नाहीं असें होतें. 'अलवण हरीवीण कविता'

---

१. प्रत्यक्षकृत = रचणारा स्वःतच एकाद्या गोष्टीचें किंवा व्यक्तीचें वर्णन करीत आहे तीं काव्यें (सूक्तें)

२. आध्यात्मिक = रचणार स्वतः स्वतःविषयींच लिहूं लागला आहे तीं काव्यें (सूक्तें) यास्क – निरुक्त अ. ७, खण्ड १ ला. ५.

ही ओळ प्रसिद्धच आहे. आजमितीसही देशकालपरिस्थितीकडे पाहून काव्य लिहावयाचें झाल्यास राजकीय विषयावर लोकजागृति होईल अशा तऱ्हेनेंच लिहावें असें म्हणणारे वाङ्मयटीकाकार आहेत.[1] याप्रमाणें काव्यविषयाची मर्यादा अगदीं प्रत्यक्षपणें किंवा परोक्षपणें आकुंचित केली जात असे. इंग्रजी वाङ्मयाच्या संसर्गानें काव्याकडे पाहण्याची दृष्टि बदलली. त्यामुळें स्वतःच्या भावना काव्याचा प्रत्यक्ष विषय होऊं लागल्या; साधारण व्यावहारिक गोष्टीही प्रत्यक्षपणें व स्वतंत्रपणें काव्यविषय झाल्यावर निर्दिष्ट केलेलीं बन्धनें नाहींशीं झालीं. यामुळें काव्यांत अकृत्रिमपणा अधिक आला. मेघदूतामध्यें वर्णन केलेल्या भावनांना मेघदूताप्रमाणेंच कांहींसें अलौकिक स्वरूप देण्याची जरूरी राहिली नाहीं. नाहीं म्हटलें तरी विषयांचें स्वातंत्र्य थोडेंसें अधिक वाढलें. 'घुबड', 'फुटकी तपेली', 'घड्याळ', 'म्हातारी', 'चिलीम' इत्यादि[2] अगदीं व्यावहारिक व आपाततः तरी चमत्कारिक गोष्टी काव्याचा विषय होऊं शकूं लागल्या. काव्याचे विषय होण्याचा हक्क राजेलोक किंवा विद्वान् लोकांसच न मिळतां बहुजनसमाजासही मिळूं लागला. काव्यप्रांतांत तरी लोकसत्ता स्थापन झाली. याप्रमाणें काव्याकडे बघण्याची दृष्टि बदलतांच काव्यास एकंदर निराळेंच स्वरूप मिळत गेलें.

काव्यविषयांकडे पाहण्याची नवीन दृष्टि

याच सुमारास काव्यवस्तूंकडे बघण्याची एक निराळीच दृष्टि आपल्यास मिळाली व ती म्हणजे व्यावहारिक साध्या वस्तूंपासून कांहीं उच्च तत्त्व शोधून काढण्याचें ही होय. 'साध्याही विषयांत आशय कधीं मोठा किती आढळे' असें केशवसुत यांनीं म्हटल्यापासून या साध्या विषयांतून मोठा आशय काढण्याची प्रवृत्ति बळावली. तिचा पुढें अतिरेक झाला आहे. बाभळीचें झाड, फड्यानिवडुंग, लाजरी, जास्वंदीचीं व पारिजातांचीं फुलें,[3] व शिवाय वर निर्दिष्ट केलेले विषय यांपासून एक नैतिक, व्यावहारिक वा तात्त्विक न्याय काढून त्याचें दर्शन या कवितांमध्यें करावयाचें हीच काव्याची सीमा झाली. हें जवळजवळ प्रत्यक्षपणेंच घडूं लागलें. या निर्जीव वस्तूंचें नुसतें हुबेहुब किंवा अतिशयोक्त असें वर्णन मागें पडलें. त्यांत आपल्याच भावना चिकटवून त्यांचें चित्र काढावयाचें. 'अर्धवट उमललेल्या फुलास' 'कुस्करलेल्या कळीस', 'मुग्ध बालिकेस' अकालीं ओरडणाऱ्या कोकिळेस, भृंगास, फुलपांखरास, इत्यादि निसर्गांतील गोष्टींस कवी आपल्या स्वतःच्या भावना चिकटवतो व त्यांचें वर्णन मनुष्याच्या भावनांमध्यें करितो. ही दृष्टि संस्कृत वा मराठी दोनही वाङ्मयांमध्यें एक अन्योक्ति हा प्रकार सोडून दिल्यास इतर ठिकाणीं आढळणार नाहीं. या दृष्टीनें पूर्वींच्या अन्योक्ति हल्लींच्या अशा प्रकारच्या लहानलहान भावगीतांप्रमाणेंच आहेत. आम्र, चंदन, पिक, काक, सिंह,

---

१. शि. म. परांजपे. भाषण – अध्यक्ष. शा. सं. १९२८ जून.

२. घुबड –केशवसुत; फुटकी तपेली–गोविंदाग्रज; घड्याळ व म्हातारी–केशवसुत; चिलीम–टिळक.

३. जास्वंदीचें व पारिजाताचें फूल-केशवसुत; लाजरी-माधवानुज.

हरिण, बक, हंस, सरोवर, समुद्र इत्यादि अनेक गोष्टी संस्कृतमध्यें पुष्कळच व मराठीमध्यें संस्कृतवरून आलेल्या अगदीं थोडया अशा अन्योक्तिरूपांत वर्णिल्या आहेत. परंतु या अन्योक्तींमध्यें असलेलें एका श्लोकाचें बंधन या अन्योक्तींस अलीकडच्या 'मननामोदाचें' स्वरूप देऊं लागले. नवीन कवितांमधून एकाच विषयावर अनेक कल्पना एकाच कवितेंत घालतां येऊन अन्योक्तींनें तोकडें स्वरूप गेलें, व कवीस बराच अवकाश मिळाला.

सामान्य विचार

परंतु झाला हा विचार संस्कृत व मराठी काव्यांतील विषयांची व त्यांकडे कवि ज्या दृष्टींनीं पहात तिचाच झाला. या प्रश्नास सामान्य असें एक स्वरूप आहे व त्याचा विचार झाल्याखेरीज या चर्चेस पूर्तता यावयाची नाहीं. काव्याचा विषय कोणता या प्रश्नास एकच उत्तर 'जें जें सुंदर तें तें' असेंच द्यावयास पाहिजे. सौन्दर्य बाह्य असो वा आंतर असो, सौन्दर्याची अधिकरणभूत वस्तु क्षुद्र असो वा मोठी असो, सजीव असो वा निर्जीव असो, आत्मीय वा परकीय असो, तीमध्यें सौन्दर्य असलें म्हणजे झालें, एवढाच नियम खरोखर योग्य आहे. वस्तु वा विषय कोणताही असो, त्यामधील सौन्दर्य हेंच काव्याचा विषय आहे. काव्याचे ज्ञाते अथवा रसिक लोक याच एका दृष्टीनें काव्यभूत विषयांकडे पहात असतात. या विविध विषयांतील सौन्दर्याच्या अनुभूतींचें स्वरूप व त्यांपासून होणारा आनंद हाही विविध असेल, तो क्षणिक अथवा टिकाऊ असेल, अल्प अथवा अत्यंत असेल व त्या प्रमाणांतच त्या काव्याची किंवा त्या विषयाची किंमत ठरेल. वस्तुतः पहातां काव्यविषयापासून होणारा आनंद शुद्ध, सात्त्विक, निरामय अशा स्वरूपाचा असला म्हणजे झालें, तें उच्च काव्यच ठरतें. परंतु व्यावहारिक मापनासाठीं आपल्यास काव्याच्या सापेक्ष प्रती ठरवायाच्या असल्यानें, त्या अशा या सात्त्विकतेच्या प्रमाणांत ठरतील, तशाच त्या आनंदाच्या पुष्कलतेवर व चिरकालित्वावर ठरावयाच्या आहेत. आनंद जितका अधिक प्रमाणांत व अधिक काल मिळेल तितकें तें काव्य अधिक उच्च प्रतीचें असें बोलणें साहजिकच येतें. काव्यापासून होणारा हा आनंद कवीच्या सामर्थ्यावरही पुष्कळसा अवलंबून राहील. एकच विषय निरनिराळ्या कवींस त्यांच्या सामर्थ्याप्रमाणें अधिक वा कमी प्रमाणांत सरसतेनें वर्णन करावयास येईल. परंतु काव्याची सरसता याप्रमाणें कविसापेक्ष असली तरी विषयनिरपेक्षही नाहीं हें लक्षांत ठेविलें पाहिजे व त्यामुळेंच काव्याचे विषय कोणते हा प्रश्न पुढें येतो.

मानवापेक्षां इतर गोष्टींची काव्यदृष्टया योग्यता

यावरून दोन गोष्टी ठरल्या. काव्याचा विषय सौंदर्य आहे व हें सौंदर्य दिसणें जितकें कवीवर तितकेंच विषयावर अवलंबून असतें. आता जगांतील निरनिराळ्या वस्तूंत सौंदर्याचें प्रमाण सारखें नसतें, हा सिद्धान्त वाचकांपुढें नुसता मांडला तरी तो त्यांस सहज पटेल. निराळें विवेचन नको. बाह्यसौन्दर्याची व आंतरसौंदर्याची पुष्कळ वेळां फारकत दिसून आली, किंवा त्यांचें वास्तव्य एकाच विषयांत कमी अधिक प्रमाणांत दिसून आलें व त्यामुळें त्या वस्तूंच्या खऱ्या सौन्दर्याचें प्रमाण ठरविण्यांत पुष्कळ वेळां जरी

फसगत होणें साहाजिक असलें, तरी या दोनही प्रकारांची एक संमिश्र कल्पना आपल्यास होत नाहीं असें नाहीं, व त्यावरून त्या विषयाचें महत्त्व आपल्यास ठरवितां येणार नाहीं असेंही नाहीं. तेव्हां ज्या प्रमाणांत हें बाह्य व आंतर सौन्दर्याचें संमिश्रण एखाद्या विषयांत आढळून येईल त्या प्रमाणांत त्या विषयाची योग्यता ठरेल. एकाद्या सहृदयास बहिरंगापेक्षां अंतरंगच जास्त मोहित करील किंवा दुसऱ्या एकाद्यास बहिरंग जास्त महत्त्वाचें वाटेल. याप्रमाणें या दोहोंचें सापेक्ष महत्त्व काढणें हें अनिश्चित जरी असलें, तरी जगांतले बहुतेक व्यवहार हे अंतरंगांत चाललेल्या घडामोडींचें, बाह्यांगाचें नव्हे, प्रतिबिंब असतात व त्यामुळें बहिरंगापेक्षां अंतरंगासच जास्त महत्त्व आलें आहे. हीही विचारसरणी सोडून दिली तरी, पर्वत, निर्झर, समुद्र, इत्यादि लहान किंवा मोठ्या परंतु आजकाल स्वयंप्रेरणा नाहीं असें समजलें जाणाऱ्या वस्तु, किंवा पक्षी, पशु, फुलें, वृक्षलता इत्यादि अपूर्ण जीवनावस्थेंत असणाऱ्या वस्तु अथवा जीव, यांपेक्षां बऱ्याचशा पूर्णावस्थेस गेलेल्या व ज्यांस बरीचशी स्वयंप्रेरणा व अधिक बुद्धि व भावना निसर्गानें दिल्या आहेत, अशा लोकांचे मनोव्यापार व त्यांचें व्यवहारांतील स्वरूप हेच विषय खरोखर अधिक सहृदयहृदयाल्हादक असे असावेत, यांत नवल तें काय आहे ? वर निर्दिष्ट केलेल्या निसर्गांतलि गोष्टींचें बाह्यांग मनोहर असेल. परंतु अंतरंगाकडे गेल्यास काय सांपडेल ? त्यांचें अंतरंग म्हणजे बाह्यांगाचेंच दुसरें स्वरूप होय. आपल्या मनोव्यापाराचा त्यांच्यावर अध्यारोप केल्याशिवाय त्यांस गुंतागुंतीचे सूक्ष्म मनोव्यापार कोठून असावयाचे ? अंतरंगसौंदर्य बहिरंगापेक्षां श्रेष्ठ नसलें तरी, ज्यांस बाह्यांगाचें व अंतरंगाचें असें द्विविधही सौंदर्य आहे अशा मनुष्यप्राण्यांपेक्षां ज्यांस फक्त बाह्य सौंदर्य आहे किंवा फारच झाल्यास कवीनें अध्यारोपित व म्हणून उसनें आंतर सौन्दर्य आहे, अशा वस्तु काव्यास अधिक योग्य विषय आहेत असें म्हणतां येणार नाहीं. सृष्टि व तीमधील मानवेतर इतर वस्तु काव्याचा विषय होऊं शकतच नाहींत असें नाहीं; परंतु त्यापेक्षांही मनुष्यप्राणी, त्याचे मनोव्यापार व त्याच्या कृती या अधिक हृदयाकर्षक असल्यानें त्या काव्यास अधिक योग्य विषय होतात. सृष्टि व तीमधील इतर वस्तु मनुष्याच्या कृतींस व भावनांस उठाव देण्याकरितां पार्श्व अथवा पृष्ठभूमि म्हणूनच जास्त खुलतात; सृष्टीचें नुसतें हुबेहुब वर्णन करण्यापेक्षां तीवर कवी स्वतःच्या किंवा मानवांच्या भावनांचा जो अध्यारोप करितात तोच अधिक हृदयाल्हादक असतो. एकंदरींत मानव हा मध्यबिंदु कल्पून त्यासभोंवतालीं इतर गोष्टी त्यावर परिणाम करीत असल्या तरी गौण म्हणून त्यांचें वर्णन होऊं शकेल. स्वतंत्रपणें करण्यांत तितकी मौज येत नाहीं. त्या मानवजीविताच्या चित्रदर्शनास उपकारक म्हणूनच त्यांचें बरेंचसें महत्त्व आहे.

कृति व भावना

याप्रमाणें मनुष्य, त्याच्या कृति व भावना काव्याचा मुख्य विषय होतात. मनुष्य म्हणजे त्याच्या भावना व कृति याच होय. साधारण व्यवहारांत तर त्याच्या कृती म्हणजेच तो, अशीच स्थिति असते. कारण त्याच्या मनांत काय चाललें असेल तें कोणीं जाणावें ? तो काय करतो तेवढें मात्र इतरांस दिसूं शकतें. व त्यावरून तो कसा काय आहे हें समजून घेतें. परंतु

काव्याचा विषय नुसत्या कृती नव्हत, तसें असतें तर काव्य व इतिहास यांत विशेष फरक उरला नसता. एकांत घडलेल्या हकीगतींची जंत्री, तर दुसऱ्यांत बहुधा काल्पनिक हकीगतींची यादी असा प्रकार झाला असता. सुप्रसिद्ध इंग्लिश कवि व टीकाकार मॅथ्यू आर्नोल्ड यानें मनुष्याच्या कृतींवर काव्यविषय म्हणून बराच जोर दिला हें खरें. (What are the eternal objects of poetry ? They are *actions*, human *actions* :) कांहीं कृति असल्याखेरीज काव्य मनोरंजक झालें तरीही तें तितकेंसें होणार नाहीं, हेंही एक वेळ खरें असलें तरी त्या कृतींच्या स्वरूपाकडे लक्ष-पूर्वक पाहिल्यास. आपल्यास असें दिसून येईल कीं, त्या कृती अंतरंगांत चाललेल्या भावनांच्या द्वंद्वाचें, खळबळीचें शेवटचें पर्यवसान असतात. सहृदयाला नुसत्या बाह्य कृती हलवून सोडू शकत नाहींत, तर त्यापाठीमागें असणाऱ्या भावनाच ज्यास्त परि-णाम त्यावर करितात. नुसती परीक्षा नापास झाल्यामुळे आगगाडीखालीं जीव देणाऱ्या विद्यार्थ्याच्या मृत्यूपेक्षां, आपल्या उच्च महत्त्वाकांक्षा पूर्ण होत नाहींत म्हणून, स्त्री व मुलें यांचा सुखद सहवास व संसारांत इतरही सहज मिळणारीं सुखें सोडून आगगाडी-खालीं जीव देणाऱ्या तरुणाच्या मृत्यूनें आपल्यास अधिक धक्का कां बसावा? बाह्यतः दोन्हीही गोष्टी अत्यंत सदृश अशा आहेत; जीव देण्याची शेवटची कृति अगदीं एक आहे. परंतु एका बाबतींत त्यापाठीमागच्या भावनांची खळबळ साधी व थोडी, तर दुसरीच्या पाठीमागची खळबळ गुंतागुंतीची व अधिक मोठी आहे. जितकी भावनांची खळबळ मोठी व परस्पर विरुद्ध भावनांनीं अधिक गुंतागुंतीची झाली असेल तितकें तें कृत्य अधिक परिणामकारक व चित्ताकर्षक होतें. खासगत भांडणा-मुळें होणाऱ्या मारामाऱ्या व प्राणहानी थोडया कां असतात? परंतु हॅम्लेटमधील शेवटच्या अंकांतील शेवटच्या प्रवेशाचा इतका परिणाम कां व्हावा? हॅम्लेटच्या मनां-तील पूर्वीची खळबळ ज्याला माहीत नसेल त्यावर या प्रकाराचा कितीसा परिणाम होईल? हॅम्लेटच्या आईचा व्यभिचार, तिची एकीकडे दुसरा नवरा व एकीकडे मुलगा यांच्या विषयींच्या प्रेमामुळें होणारी ओढाताण. पूर्वीची हकीगत माहीत असणाऱ्यां-नाच प्रतीत व्हावयाची. कादंबरी अथवा नाटक यांमधला शेवटचा प्रवेश अथवा प्रकरण आपण प्रथम वाचावयास घेतलें तर अत्यंत महत्त्वाची कृति आपल्यास वाचावयास मिळेल, परंतु त्यामधलें स्वारस्य एक हजाराव्या हिश्शानें प्रतीत होईल कीं नाहीं ही शंकाच आहे. वाचत वाचत मुळाकडे जातांजातां सारा उलगडा होत चालला म्हणजे जो आनंद होईल, त्या कृतीच्या पाठीमागें असणाऱ्या अनेक कृती व त्यांच्याही पाठीमागें असणाऱ्या भावना यांची जेव्हां पूर्ण माहिती होईल तेव्हांच त्या शेवटच्या कृतीचें रहस्य समजणार. इच्छा असल्याखेरीज प्रयत्न, व्यापार संभवतच नाहीं, व इच्छा हा एक मनोव्यापार आहे. न्यायकोर्टांतही एकादा विशिष्ट गुन्हा केला आहे एवढेंच सांगून भागत नाहीं. तो गुन्हा करावयास त्या व्यक्तीस काय प्रयोजन होतें (Motive) याचाही उलगडा व्हावा लागतो. द्रव्यलाभ, खासगत द्वेष, किंवा

इतर कांहींही कारण असल्याखेरीज एकाद्यानें दुसऱ्याचा खून केला आहे हें संभवत नाहीं. तो हेतु, तें प्रयोजन काय, हेंच पाहणें कोणाही सहृदय व्यक्तीचें काम असतें. कृति ही पुष्कळ वेळां आंतील भावनांची नुसती खूण असते, पुष्कळ वेळां कृतीमुळें आंतील भावनांविषयीं भलतीच कल्पना करून दिली जाते, तेव्हां मुख्य महत्त्व नुसत्या कृतींस नसून भावनांस आहे. उत्तम कवि, नाटककार वा कादंबरीकार यांचें कौशल्य किंवा मोठेपणा, वस्तुरचनेच्या गुंतागुंतीवर तितकें नसून भावनांच्या गुंतागुंती यथार्थ रीतीनें दर्शविण्यावर आहे, गुप्तपोलिसांच्या कथानकांत पुष्कळ गुंतागुंत असते व त्यांत बरीच बुद्धीही ग्रंथकारास खर्च करणें भाग पडते. परंतु त्या कादंबरीवाङ्मयाचा दर्जा उच्चतेस पोचण्याच्या आड एक गोष्ट येते. ती म्हणजे भावनांपेक्षां कथानकाकडे ज्यास्त महत्त्व जातें. ब्राउनिंगच्या Pippa passes या काव्यांत कथानकरचनेकडे थोडेंसें कौशल्य खर्च झालें तरीही त्या काव्याच्या चार निरनिराळ्या गोष्टींमधील मुख्य व्यक्तींच्या मनःस्थितींतील फेरबदल व महत्त्वाच्या क्षणीं होणारी द्विधा अवस्था व नुसत्या एका पिपाच्या असंबद्ध गाण्यानें होणारा परिणाम यांचेंच चित्र अधिक हृद्य आहे. कृतींचा विचाराशीं असणारा इतका असंबद्धपणा किंवा दूरता दुसरीकडे क्वचितच आढळेल. परंतु असें असूनही हें काव्य अत्यंत सरस असें झालें आहे. व्हिक्टर ह्यूगोच्या Les Miserables या कादंबरींतील नायकाच्या मनोभावनांच्या इतिहासाकडेच त्याच्या कृतींपेक्षां अधिक लक्ष लागतें. त्याच्या कांहीं कांहीं अचाट कृती पाहून वा वाचून वाचक आश्चर्यमूढ होतोच, पण त्या पाठीमागें असणाऱ्या भावनांचेंच अधिक कौतुक व आश्चर्य वाटतें. आणि हें असेंच असावयाचें. बहिरंगापेक्षां सहृदयाला अंतरंगच जसें अधिक आकर्षक वाटेल त्याप्रमाणेंच नुसत्या कृतींपेक्षां भावनांनींच त्याचें अंतःकरण आकृष्ट होईल. कृती या काव्याचा विषयच होऊं शकत नाहींत असें नाहीं. परंतु त्या फक्त भावना रंगविण्याचें साधन म्हणूनच उपयोगांत आणावयाच्या, स्वतंत्र विषय म्हणून नव्हे. काव्यापेक्षां नाटकांत व त्याहीपेक्षां चित्रपटांतच कृतींचें माहात्म्य आढळून येईल. परंतु काव्यांत तरी, मनुष्याचे मनोविकार, राग, शोक, दुःख, आशा, भीति, उदारता, दुष्टता इत्यादि भावनांची मानसिक चर्वणा हेंच अंतिम ध्येय असतें. तेव्हां कृतींपेक्षांही त्या मागें असणाऱ्या भावना यांचेंच महत्त्व काव्यविषय म्हणून अधिक आहे.

भावनांची निवड

या भावनांसंबंधीं निवड करण्याचें तत्त्व आचरणांत आणणें जरूर आहे. कित्येक भावना अगदींच व्यक्तिविषयक व क्षुल्लक असतील तर त्या इतर लोकांस पटतीलच असें नाहीं. तसेंच त्या सर्व काळीं प्रतीत होतील अशा पाहिजेत. उच्च काव्य दिक्कालातीत असतें म्हणजे कोणत्याही काळीं व कोणत्याही स्थळीं पटणारें असें असलें पाहिजे. उलटपक्षीं भावना सार्वजनीन आहेत, एवढ्याचकरितां त्या काव्याचा विषय होऊं शकतील असें नाहीं. व्यवहारामुळें अतिपरिचित व स्वतः अंगचें असें कांहीं आल्हादकत्व ज्या भावनांमध्यें आढळून येत नाहीं, अशा भावना उच्च काव्याचे विषय होत नाहींत. त्यांमध्यें चित्तवेधकत्व असलें

पाहिजे. याप्रमाणें निवड करावयाची झाल्यास व्यक्तीस अत्यंत महत्त्वाची वाटली तरी इतरांनांही तीमध्यें कौतुक वाटूं शकेल अशी भावना असली पाहिजे व कितीही सार्वजनीन असली तरी ती कौतुक उत्पन्न करण्याइतकी प्रबल व मोठी असली पाहिजे. विषय कोणता व कसलाही कां असेना, त्यापासून उच्च काव्य उत्पन्न करणें हें कविगत प्रतिभेवरच अवलंबून आहे हें म्हणणें खरें नव्हे. कविगत प्रतिभा कितीही प्रभावशाली झाली तरी तीस मर्यादा या आहेतच. विषयच नीरस असेल तर अत्यंत मोठया कवीसही तो फारसा सरस करून दाखवितां येणें अशक्य आहे. निदान त्याची शक्ति अवास्तव खर्च होण्याचा संभव आहे. क्षुल्लक विषयावर कवीनें आपली प्रतिभा खर्च करणें योग्य नव्हे. त्यांत विषयाचा गौरव होत नाहीं; प्रतिभेची चेष्टा मात्र होते. वाङ्मयाचा मोठेपणा एखाद्या ग्रंथाच्या बाह्यस्वरूपावर अवलंबून नाहीं; त्याच्या विषयावर आहे.[1] उत्तम कला म्हणून एकाद्या क्षुद्र विषयावरची कविता आपल्यास दाखवितां येईल, पण तीस उच्च प्रतीची कला किंवा काव्य म्हणतां येईल कीं नाहीं याची शंका आहे. Divine Comedy, Paradise Lost, Les Miserables या वाङ्मयकृती मोठया कां समजावयाच्या ? ज्या प्रकारचें कथानक आपल्यास या कादंबरींत वा काव्यांत दिसून येतें त्याच्या गुणावर, त्याच्या व्यापकतेवर, त्याच्या वैचित्र्यावर, इतर उच्च ध्येयाशीं असलेलें जें त्याचें साहचर्य त्यावर, त्यामधील भावनांच्या सखोलपणावर व त्यांत असलेल्या प्रबल आशावादित्वावर त्यांचें मोठेंपण अवलंबून आहे. काव्याची योग्यता गोडगोड, सुललित, सुमधुर शब्दरचनेवर नाहीं; त्यांत व्यक्त होणाऱ्या भावना व त्यांचा वर सांगितल्या प्रकारचा मोठेपणा यांवर अवलंबून आहे. अंतरंगापेक्षां बाह्यस्वरूपाकडे अधिक बघणाऱ्या लोकांनीं, व नुसत्या बाह्यकृतीकडे बघणारांनींही त्यांच्यामागें असणाऱ्या भावनेकडेच जास्त लक्ष देणें कसें जरूर आहे हें यावरून दिसून येईल.

काव्यदृष्टि

शेवटीं काव्यदृष्टीसंबंधानें कांहीं चर्चा करून हा भाग संपविण्यांत येईल. मागें विषयासंबंधानें चर्चा करितांना कोणत्याही गोष्टीच्या सौंदर्याच्या भागाकडे पाहण्याची काव्याची काय किंवा कोणत्याही कलेची काय दृष्टि असते असें म्हटलें आहे. पण फक्त सौंदर्याकडे पाहतांना दृष्टि ठेवावयाची कोणाची हा एक वादग्रस्तच प्रश्न आहे. संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञ काव्याच्या गुणांसंबंधीं चर्चा करितांना पुष्कळ वेळां सहृदयाचा हवाला देत असतात. जें सहृदयाला सुंदर दिसेल तें खरोखर सुंदर होय ही व्याख्या शब्दांमध्यें सुंदर दिसली तरी व्यवहारांत कितपत उपयोगी होईल याची शंका आहे. फक्त सौंदर्याकडे दृष्टि ठेवावयाचीं हें तत्त्व योग्य माणसांचे हातीं असतां त्यापासून योग्य तेंच फळ मिळेल हें खरें असलें तरी, जगांत अयोग्य लोकांचेच हातीं तें फार जातें व त्यापासून उपयोग व्हावयाचे ऐवजीं

1. The distinction between great art and good art depends immediately, as regards literature at all events, not on its form, but on its matter. (Walter Pater)

अनर्थच उत्पन्न होतो. कलेच्या उत्कर्षाच्या नांवाखालीं आज अश्लील वाङ्मय व चित्रलेखन सुरू आहे. येथेंही अश्लीलाची व्याख्या करितांना शेवटीं सहृदयाकडेच धांव घ्यावी लागल्यानें, या सहृदयाच्या अनिश्चित कल्पनेमुळें कांहीं विशिष्ट निर्बंध निश्चित स्वरूपांत घालणें आवश्यक आहे. काव्य हें सौन्दर्यैकनिधान असलें तरी नीतीस व सत्यास अविरोधी असें असावें हें योग्य आहे. त्यासंबंधीं कांहीं निश्चित कल्पना ठरविणें जरूर आहे

सत्यं, शिवं, सुन्दरम्

सत्य, नीति व सौंदर्य ही त्रयी ज्या प्रमाणांत एखाद्या गोष्टीमध्यें सांपडेल त्या प्रमाणांत त्या गोष्टीची किंमत आपण ठरवीत असतों. नुसतेंच सत्य आपण बघायला गेलों तर आपण तत्त्वज्ञानाकडे जाऊं; नुसता नीतीचा विचार केला असतां नीतिशास्त्राच्या प्रांतांत आपण शिरतों; नुसती सौंदर्याची बाजू घेतली असतां कलेच्या प्रांतांत आपल्यास जावें लागतें. या तीनही गोष्टी पुष्कळ वेळां परस्पर विरोधी असतात. सत्य हें सौंदर्याच्या विरुद्ध जातें. चित्र अथवा शिल्पकृति सौंदर्याच्या दृष्टीनें परिपूर्ण व्हावी म्हणून कित्येक अवयव असतील त्यापेक्षां लहान वा मोठे दाखवावे लागतात, कांहीं गोष्टी झांकाव्या लागतात. बॉटिसेली नामक चित्रकार, मनुष्य फक्त एक नमुना म्हणून धरून आपलीं चित्रें अवयवांच्या लहानमोठेपणाच्या शक्याशक्यतेकडे लक्ष न देतांच काढीत असे. त्यामुळें सौंदर्याचे दृष्टीनें चित्र चांगलें वठतें खरें. परंतु सत्याचा अपलापही होतो. हीच गोष्ट नीतीचीही म्हणतां येईल. काव्यदृष्ट्या सौंदर्य यावें म्हणून नीतिविरुद्ध गोष्टीही काव्यांत वर्णन कराव्या लागतील किंवा केल्या जात असतील. परंतु कांहीं अनैतिक गोष्टीच सुंदर आहेत म्हणूनच काव्याचा विषय होऊं शकतील हें म्हणणें चालणार नाहीं. नीतीची कल्पना सापेक्ष, बदलणारी, अनिश्चित आहे असें म्हटल्यानेंही सुटका होईलसें वाटत नाहीं. कांहीं गोष्टी केव्हांही झाल्या तरी अनैतिकच ठरतील. त्यांतूनही अनीतीला सत्याचा आधार मिळाल्यावर तर वाङ्मयांत तीस अधिकारच मिळाला आहे असें वाटतें. पुष्कळशा अनैतिक गोष्टी सत्य सृष्टींत त्यांस आधार आहे व वाङ्मय हें सत्यास धरून पाहिजे या उच्च तत्त्वास पुढें करून वाङ्मयांत शिरूं पाहत आहेत. नीति किंवा अनीतिविषयक कल्पनाच ज्यांच्या स्वतंत्र वा विक्षिप्तपणाच्या असतील त्यांची गोष्ट सोडून दिली, तरी ज्यांना प्रचलित नीतीचीं मूलतत्त्वें मान्य आहेत त्यांनीं तरी असे विषय वाङ्मयास किंवा काव्यास योग्य असें म्हणूं नये. नीतिशास्त्र किंवा तत्त्वज्ञान यांपेक्षां काव्याची कला या नात्यानें सौंदर्याकडेच प्रधानदृष्टि असणें अत्यंत जरूर असलें तरी, वर दर्शविल्याप्रमाणें सौंदर्याकरितां बारीकसारीक सत्यापलाप, किंवा नीतिविरुद्ध गोष्टी खपून गेल्या किंवा क्षम्य मानल्या गेल्या तरी त्या फक्त क्षम्यच होत; योग्य नव्हेत, किंवा आवश्यक नव्हेत, इकडे दुर्लक्ष होतां कामा नये. सौंदर्यैकदृष्टि हीच काव्यदृष्टि असें प्रतिपादन करणाऱ्यांनीं एवढें लक्षांत ठेविलें पाहिजे कीं, सौंदर्याकरितां सत्य हें असें आपल्यास सोडून देतां येणार नाहीं तसेंच नीतीलाही सोडून चालणार नाहीं. खऱ्या सहृदयालाही सौंदर्याइतकेंच सत्य प्रिय आहे व सत्याइतकीच नीति

प्रिय आहे. व यांचें योग्य मिश्रण हेंच त्यास सुंदर वाटेल. सत्यकथन किंवा नीत्युपदेश ई काव्याचें उद्दिष्ट वा प्रयोजन नव्हे; म्हणून सत्य किंवा नीतिबंधन यांच्या विरुद्ध काव्य आहे असें होणार नाहीं. किंबहुना तें त्यांस अविरोधी असेंच असलें पाहिजे. सौंदर्यदर्शनाबरोबर सत्यकथन किंवा नीतिदर्शन जितकें होईल तितकें पाहिजेच आहे. तें ज्या प्रमाणांत होईल तेवढी काव्याची किंमत अधिक होईल. पेटर म्हणतो कीं वर सांगितलेल्या उत्तम कलेच्या साऱ्या आवश्यक गोष्टी जर परिपूर्ण असल्या तर, त्या कलेचा उपयोग जर पुढें मनुजाच्या सुखांत भर टाकण्याकडे झाला, परस्परांविषयीं सहानुभूतीचा विस्तार करण्याकडे झाला, आपल्या इह-लोकच्या वसतिकालामध्यें आपल्यास उदात्तता किंवा धैर्य प्राप्त होईल अशा प्रकारच्या नवीन तत्त्वाचें उद्‌घाटन झालें किंवा जुन्याचेंच अभिनव दर्शन झालें तर ती उत्तम (Good art) कला होईल, एवढेंच नव्हे तर उच्चोदात्त (Great art) कला होईल. नुसत्याच सौंदर्याकडे पाहून हें साधेल असें वाटत नाहीं. कवीची किंवा दुसऱ्या कोणाही कलावंताची दृष्टि नुसती उत्तम कलेकडेच न राहतां या उच्चोदात्त कलेकडे राहणें योग्य आहे. तरच तो श्रेष्ठ ठरेल.

उत्तम कला आणि श्रेयस्कर कला यांसंबंधीं सुप्रसिद्ध लेखक व टीकाकार रस्किन् याचें मत सांगून हें प्रकरण संपविलेलें बरें. रस्किन् एका चित्रासबंधानें बोलत आहे. या चित्रांत एका मोठ्या श्रीमंताच्या सुशोभित व सुंदर घरांमध्यें सैन्यांतील कांहीं शिपाई दारू पिऊन धुंद होऊन धुमाकूळ घालीत आहेत. कांचेचीं, चिनीमातीचीं भांडीं फोडलीं आहेत; इतर सामानही अस्ताव्यस्त टाकून दिलें आहे. चित्र अत्यंत कुशलतेनें काढिलें होतें. कलेच्या दृष्टीनें चूक काढण्यास जागाही नव्हती, इतकें सत्यास धरून तें चित्र रेखाटलें गेलें होतें. पण रस्किन् म्हणतो, ही कला श्रेयस्कर नव्हे; व म्हणून तीस दूषणच दिलें पाहिजे. दुसऱ्या कोणावर तिचा परिणाम न झाला तरी स्वतः कवीवरच किंवा कलावानावरच कितीतरी होईल! एका अनिष्ट गोष्टीचें, चित्र काढण्याकरितां कां होईना, कांहीं कालपर्यंत अनन्यतेनें चिंतन केल्याशिवाय असें चित्र वा काव्य निघूं शकणार नाहीं. अशा चिन्तनाचा परिणाम त्या कवीच्या किंवा चित्रकाराच्या मनावर सूक्ष्म कां होईना राहणारच. त्या चित्राचा दुसऱ्या साधारण मनुष्यावर परिणाम होईल तो निराळाच. याप्रमाणें काव्यांत विषयाचेंही महत्त्व किती आहे व त्यांची निवड करण्यांतही कवीनें किती परिश्रम घेतले पाहिजेत हें दिसून येईल. प्रासंगिक कविता किंवा प्रशस्ति यांमध्यें काव्यशक्तीचा व्यर्थ अपव्यय करण्यानें ऐहिक फायदे होण्याचा कदाचित् संभव असला तरी त्यामुळें काव्यकलेला कोणत्याही तऱ्हेचा फायदा होत नाहीं. व स्वतः कवीसही चिरकालिक यश मिळण्याचा संभव नाहीं. काव्यरचनेनें ज्यांस आनन्त्य मिळविण्याची इच्छा असेल त्यांनीं अधिक भरीव, महत्त्वाच्या, लोकोपकारक विषयांवर काव्य रचणें हेंच श्रेयस्कर आहे. नाहींतर तात्कालिक प्रसिद्धीखेरीज जास्तीची आशा नको.

रस्किनचें मत

प्रकरण ५ वें



अर्थविचार किंवा शब्दशक्ति



प्रास्ताविक

संस्कृत साहित्यशास्त्रांत सर्वांत तात्त्विक, अवघड व क्वचित् नीरस असा कोणता भाग असेल तर तो हा होय. वस्तुतः शब्दांचे अर्थ काय होतात, त्यांची शक्ति कितपत असते इत्यादि विचार व्याकरणकारांच्याच जरी नाहींत, तरी व्युत्पत्तिशास्त्रज्ञांच्या कक्षेंतले आहेत. परंतु साहित्यालाही हा विचार एका दृष्टीनें करणें भाग आलें. शब्द कसे किंवा कोणत्या अर्थी वापरले असतां ते काव्य उत्पन्न करूं शकतात हें पाहणें हीच ती दृष्टि होय. शब्द आहे त्याच अर्थी योजिल्यानें भाषणांत किंवा लेखनांत मौज उत्पन्न होऊं शकत नाहीं. स्वभावोक्ति अलंकारांतली चमत्कृति ही शब्दांच्या अर्थावर किंवा अलंकारांतील अतिशयोक्तीवर अवलंबून नाहीं. एकादी विशिष्ट, मनोरंजक किंवा चमत्कृतिजनक स्थिति हुबेहूब वर्णन करण्याचें कवीचें कौशल्य याचे मुळाशीं आहे. तथापि काव्यांत या स्वभावोक्तीखेरीज इतरच भाग बराच असल्यानें शब्दांच्या सरळ व प्रत्यक्ष अर्थापेक्षां वक्र व अप्रत्यक्ष अर्थच अभिमत होतात. यामुळें या सरळ व प्रत्यक्ष अर्थाखेरीज आणखी असे कोणचे अर्थ शब्दांस असतात कीं ज्यांमुळें काव्यास काव्यत्व येतें याचा विचार साहजिकच सुरू झाला. लक्षांत ठेवण्याजोगी गोष्ट एवढी कीं, या विचारास साहित्यांत जें स्थान मिळालें तें साधारण उशीराच मिळालें. ध्वनिकार व आनंदवर्धन यांनीं ध्वन्यर्थाची उद्घोषणा ९ व्या १० व्या शतकांत केली व यामुळेंच या विचारास एवढी चालना मिळाली. त्याआधीं झालेले दण्डी, भामह, वामन, उद्भट, रुद्रट यांसारख्या लेखकांच्या ग्रंथांत या विषयाचा उल्लेखही सांपडत नाहीं. उलटपक्षीं मम्मट, रुय्यक, हेमचंद्र, विश्वनाथ, अप्पयदीक्षित व जगन्नाथ यांच्या ग्रंथांत या विचारास स्थान मिळालें आहे. यावरून ध्वन्यालोकामुळें हा विषय काव्यशास्त्रांत अंतर्भूत झाला असें म्हणावयास हरकत नाहीं. नवीन मतास विरोधक हे असावयाचेच. या न्यायानें महिमभट्टानें प्रत्यक्ष व सहेतुक व भट्टनायक आणि कुन्तक यांनीं अप्रत्यक्ष असा हल्ला या ध्वनिमतावर केला. परंतु त्याचा फारसा परिणाम झाला नाहीं. पुढील ग्रंथांत या विषयास कायमचें स्थान मिळालें, इतकेंच नव्हे तर त्यावर 'अभिधावृत्तिमातृका' 'वृत्तिवार्तिक' 'शब्दव्यापारविचार' असे स्वतंत्र ग्रंथ निर्माण झाले व म्हणूनच त्याचा विचार येथेंही करणें भाग आलें आहे.

शब्दाची पहिली व मुख्य शक्ति म्हणजे अभिधा होय. कोणत्याही शब्दाचा सरळ व उच्चारणाबरोबर मनांत येणारा जो अर्थ, तोच मुख्यार्थ होय. हा अर्थ व्यक्त करण्याची त्या शब्दाची शक्ति ही अभिधा शक्ति होय. कुसुम, मञ्जरी, कोकिल,

वायु, चंद्र, संध्याकाल, रात्र इत्यादि शब्द उच्चारल्याबरोबर प्रथमतः एकेकच व सरळ असणारा अर्थच मनांत येतो. हा अर्थ या शब्दांना कसा आला, कोणी दिला इत्यादि विचार येथें करण्याचें वस्तुतः कारण नाहीं. त्या शब्दांचा तो अर्थ, किंवा तो शब्द आणि तो अर्थ यांचा संबंध आजमितीस सिद्ध आहे एवढें पुरें आहे. परंतु हा अर्थ कसा आला याचें थोडें दिग्दर्शन करणें जरूर आहे. कित्येकांच्या मतें शब्दार्थांचा हा संबंध ईश्वरच्छेनें झाला आहे. 'अस्मात्शब्दात् अयमर्थो बोद्धव्य इत्याकारा ईश्वरेच्छैवाभिधा' असें ते म्हणतात. 'या शब्दापासून हाच अर्थ मनांत यावा ही परमेश्वराची इच्छा म्हणजेच अभिधा होय. कोणतीही गोष्ट कशी झाली, कोणी केली, व केव्हां केली हें जेव्हां आपल्यास समजत नाहीं, तेव्हां त्या गोष्टीचें जनकत्व आपण ईश्वरावर लादतो. कित्येक लेणीं किंवा मोठीं देवळें केव्हां झालीं हें माहीत नसल्यानें तीं पांडवांनीं केलीं असें आपण म्हणतो, याचा अर्थ इतकाच कीं, तीं कशीं व केव्हां झालीं व कोणी केलीं याचें निश्चित किंवा संदिग्ध ज्ञान आपणांस नाहीं. तीच गोष्ट शब्दांची आहे. म्हणून तात्पुरतें कर्तृत्व आपण ईश्वराकडे सोंपवून मोकळे होतों. भाषा ही शेकडों वर्षांपासून आली आहे. ती कशी उत्पन्न झाली यासंबंधीं अनेक तर्क चालू आहेत. परंतु निश्चितपणें कांहीं सांगतां येईल, अशी आज तरी स्थिति नाहीं.

संकेत

या मुख्यार्थासच दुसराही एक शब्द आहे. तो 'संकेत' होय. मम्मट म्हणतो 'साक्षात् संकेतित जो अर्थ तो संकेत. संकेतित म्हणजे अनेकांच्या अनुमतानें ठरलेला. साक्षात् म्हणजे प्रत्यक्ष, इतर कोणताही विधि (Process) न होतां लोकांनीं ठरवायचा म्हणून ठरविलेला. अर्थात् या संकेताचें स्वरूपही ईश्वरेच्छेप्रमाणेंच स्वैर असतें. 'या शब्दापासून अमुक एक अर्थ समजावा असा एक ठराव म्हणजे संकेत. वरील व्याख्येंत व या व्याख्येंत फरक हाच कीं, हा फक्त एकट्या ईश्वराच्या मर्जीवर अवलंबून नाहीं. यांत समाजांतील सर्व किंवा अवळजवळ सर्व मानवांची अनुमति आली. एकट्यानेंच वापरलेला शब्द रूढ होत नाहीं. शिवाय दुसऱ्यास त्याचा अर्थ कळावा अशी इच्छा असेल तर तो आधीं त्यास माहीत असला पाहिजे. भाषेमध्यें रूढ झालेले हे शब्द असेच, अनेकांच्या मूक संमतीनें कां होईना, पण ऐकमत्यानें रूढ होतात. या ऐकमत्यासच संकेत असें म्हणतात.

शब्दांची उत्पत्ति

या संकेतास अर्थात् अतात्विक (Arbitrary) असेंच स्वरूप असतें. अमुक एका शब्दापासून अमुक एक अर्थ कां घ्यावयाचा? याचें कारण सांगतां येणें कठीण आहे; किंबहुना अशक्य आहे. घोडा याचा अर्थ एक चतुष्पाद, जलद धांवणारा, उमदा प्राणी असाच कां घ्यावयाचा, एकादा पक्षी असा अर्थ कां समजायचा नाहीं? कित्येक किंवा पुष्कळ नामांची व्युत्पत्ति क्रियापदांपासून झाली असें दाखविण्यांत येतें; पण ती एका विशिष्ट तऱ्हेनेंच कां व्हावी? 'कु' या धातूपासून कवि शब्दाची उत्पत्ति झाली तरी ती 'कवि' अशा स्वरूपाचीच कां व्हावी? कव, काव, कुव अशा प्रकारचा शब्द कां होऊं नये? बरें कवि आणि कावळा

या दोनही शब्दांचें रूप ' के ' किंवा ' कु ' (आवाज करणें) यांपैकीं एकाच धातू-पासून झालें असल्यास कवि ऐवजीं कावळा शब्द त्याअर्थी कां वापरूं नये, किंवा त्याचे उलट कावळा या अर्थी कवि शब्द कां वापरूं नये ? शिवाय या क्रियापदांस तरी कोठून अर्थ आला ? कित्येक म्हणतात ' नादसादृश्यानें ' आला. चिवचिवणें, भुंकणें, आपटणें इत्यादि क्रियापदांस तो तो अर्थ येण्यास त्यांचें त्या त्या क्रियांशीं असणारें नादसादृश्य होय. परंतु येथेंहि कित्येक वेळां चूक होतेच. भुंकणाऱ्या प्राण्याला कुत्रा हें नांव कां मिळावें ? चिवचिव करणाऱ्या प्राण्यास Sparrow असें नांव कां ? बरें, हेंही कबूल केलें तरी साऱ्याच क्रियापदांचा एकाद्या नादाशीं संबंध आहे असें नाहीं. मन् = विचार करणें, ज्ञा = जाणणें, इत्यादि मानसिक क्रियादर्शक धातूंमध्यें ते ते अर्थ कसे आले ? याचें आज तरी उत्तर एवढेंच कीं, समाजानें एकमतानें संमति दिलेले हे शब्द आहेत, व साऱ्या शब्दांना अशा प्रकारचा संकेत व मूकसंमति ही लागतेच व असा संकेतित जो अर्थ तोच त्याचा सरळ, प्रत्यक्ष व मुख्यार्थ होय.

शब्दाचा अर्थ जाति कीं व्यक्ति ?

हा मुख्यार्थ म्हणजे काय आहे यासंबंधीं आणखी एक विचार आहे. कोणत्याही शब्दाच्या उच्चारानें एकादी व्यक्ति प्रतीत होते कीं जाति प्रतीत होते हा तो विचार. ' राम ' शब्द उच्चारल्यानें रामनामविशिष्ट अशी एकच व्यक्ति प्रतीत होते कीं, मानवजातीचा बोध होतो ? यापेक्षांही एकाद्या सामान्य नामाच्या बाबतींत पहा. 'घोडा' म्हटल्यानें एकच प्राणी डोळ्यांपुढें उभा राहतो कीं, घोड्यांची जात उभी राहते ? याचें उत्तर 'दोनही' असें संस्कृत ग्रंथकारांनीं दिलें आहे. घोडा म्हटल्यानें एक आकारयुक्त अशी व्यक्तीच डोळ्यांपुढें उभी राहील ही गोष्ट खरी, पण घोड्याचे सामान्य गुणही लक्षांत येतील, व सामान्य गुणांची बेरीज म्हणजेच जातिकल्पना. व्यक्ति उभी राहील म्हटल्यानें, त्या घोड्याचा रंग किंवा उंची, किंवा स्थूलता व कृशता यांची कल्पना येई-लच असें नाहीं, किंवा आल्यास पुष्कळदां चूक ठरण्याचा संभव आहे. पण तरीही घोड्याची मान व केंस, किंवा शेंपूट, किंवा बांधा, गाढवापेक्षां असणारी कानांची कमी लांबी व एकंदर उमदा आकार खास ध्यानांत येईल व तत्सदृश इतर प्राण्यांपासून भिन्न-ताही पूर्ण लक्षांत येईल. तेव्हां घोडा याचा उल्लेख एकवचनी झाला तरी एकच विशिष्ट व्यक्ति डोळ्यांपुढें उभी राहील असें नाहीं. तसें असतें तर घोडा जातीच्या प्रत्येक प्राण्यास निराळें नांव द्यावें लागलें असतें. नुसती जातच मनांत येते असें नाहीं; कारण जाति म्हणजे नुसत्या कल्पनांचा समूह. त्या कल्पनांच्या समूहास कांहींतरी अधिष्ठान असल्याखेरीज जातीची कल्पनाच यावयाची नाहीं. कित्येकांच्या मतें (बौद्ध) ही कल्पना भावरूप नसून अभावरूप असते. घोडा शब्द उच्चारल्यानें प्रत्यक्ष घोड्याची कल्पना होत नसून घोड्याशिवाय इतर प्राण्यांचा अभाव लक्षांत येतो, असें त्यांचे म्हणणें. हें म्हणणें अर्थात् मानसशास्त्राकडे पूर्ण दुर्लक्ष दर्शवितें. भावरूप कल्पना येण्यापेक्षां अभावरूप कल्पना येणें किती अवघड किंबहुना अशक्य आहे

हें यांस माहीत नसावें. तेव्हां हीही कल्पना सोडून देऊन कोणताही शब्द उच्चारला असतां त्या शब्दानें तज्जातिगुणविशिष्ट अशी व्यक्ति डोळ्यांपुढें उभी राहते हेंच म्हणणें योग्य होय.

लक्षणा

पण पुष्कळ वेळां असें होतें कीं हा जो मुख्यार्थ आहे तो लागत नाहीं, किंवा तसा तो घेतल्यास अनर्थच होईल. ' माझ्या ग दारावरनें ×× चा हत्ती गेला ' किंवा ' मी केशवसुत वाचतों ', ' आणखी एक पेला घ्या ' इत्यादि वाक्य प्रयोगांत शब्दांचे मुख्य अर्थ लागत नाहींत. हत्ती दारावरून कसा जाणार, किंवा मी केशवसुत, एक मनुष्य, पुस्तक नव्हे, कसा वाचणार ? किंवा पेला नुसता घेऊन काय उपयोग ? हे अर्थच मुळीं लागत नाहींत. तेव्हां त्या ऐवजीं कांहीं तरी दुसरा अर्थ समजला पाहिजे, किंवा हीं वाक्यें अनर्थक समजलीं पाहिजेत. पण व्यवहारांत या वाक्यांनीं अर्थवहन तर होत आहे, तेव्हां दुसरा अर्थच घेणें भाग आहे. म्हणजे पुढीलप्रमाणें अर्थ होईल. दारावरून म्हणजे दारा पुढच्या रस्त्यावरून; केशवसुत म्हणजे त्यांची कविता किंवा कवितेचें पुस्तक; पेला म्हणजे पेल्यांतील पेय, दूध किंवा चहा. असे अर्थ घेतल्यानें सारें बरोबर होईल. पण हे त्या शब्दांचे सरळ अर्थ नव्हेत. वांकडे अर्थ होत. यांसच लाक्षणिक अर्थ म्हणतात. हा जो विधि त्यास लक्षणा, उपचार, भक्ति इत्यादि नांवें आहेत. जो अर्थ केवळ दुरून, लक्षिला जातो, प्रत्यक्ष वाच्य नाहीं, तो लाक्षणिक व ती पद्धति लक्षणा. जो उपचार आहे, खरा नव्हे, गौण आहे, तो अर्थही गौण आहे; उपचार आहे.

लक्षणेचे भेद

हा अर्थ जर मुख्य नव्हे, खरा नव्हे, गौण आहे तर असें आधीं बोलाच कां, हा प्रश्न सरळच आहे. याचें प्रयोजन काय ? कां आपली उगाच चैन म्हणून ? याचें उत्तर दोन्हीही. कोठें कांहीं हेतु असतो किंवा कोठें नुसती चैनही असते. ' दारावरून ' म्हणण्यांत इतका जवळून कीं, जणूं कांहीं दारावरूनच गेला असा भावार्थ दाखवावयाचा आहे. निकटत्व दाखविणें हें प्रयोजन आहे. केशवसुत म्हणजे त्यांचें प्रतिबिंब ज्यांत पडलें आहे अशी कविता. केशवसुतांचा स्वभाव जणूं कांहीं मी या कविताचाचनानें समजून घेत आहे, हें अभिज्ञान हेंच प्रयोजन. हीं प्रयोजनें मूळ प्रयोगाच्या सुरवातीस असलीं पाहिजेत. आतां एकदां असे प्रयोग रूढ झाल्यावर बोलणाऱ्याचे मनांत तीं नसतीलही. तिसरें उदाहरण पेला घेणें किंवा झोंकणें, यांत मात्र प्रयोजन सांपडणें कठीण आहे. पेल्याचे गुण कांहीं दुधांत चहांत उतरून येत नाहींत किंवा पेला घ्या म्हणजे ' पेलाभरच घ्या ' असाही कांहीं अर्थ अभिप्रेत नाहीं, कीं पेल्याचें परिमाण त्यांतील पेयास लावावयाचें. तेव्हां येथें ही निव्वळ चैन झाली असें म्हटलें पाहिजे. कारण असें म्हणण्यांत प्रयोजन कांहीं दिसत नाहीं. पण असें कां म्हणून विचारल्यास, ' बरें वाटलें म्हणून ' एवढेंच ' सरळ बोलण्यांत काय मौज आहे ? तें तर नेहेमींचें आहे. त्याचा कंटाळा आला आतां थोडा फेरबदल करून पाहूं ' या वृत्तीशिवाय दुसरें उत्तर काय ? देवानांही असें

म्हणण्याची किंवा बोलण्याची संवय होती. इदंद्र म्हणजे 'हें (परमात्मतत्त्व) पाहणारा' हें मूळचें इंद्राचें नांव. पण या मूळच्या नांवानें हांक मारण्याचा कंटाळा आला म्हणून म्हणा, गंमत म्हणून म्हणा, किंवा कांहींतरी गूढता निर्माण करण्यांत मजा वाटते म्हणून इंद्र असेंच ते म्हणूं लागले. कारण देवांना अप्रत्यक्ष-पद्धति प्रिय होती. (परोक्षप्रिया इवहि देवाः). ते म्हणूं लागले, तो शब्द रूढ झाला. इतरही म्हणूं लागले. तेव्हां लक्षणेचे हे दोन मुख्य प्रकार झाले; एक प्रयोजनवती व दुसरी निरूढा.

पण असा अर्थ घेण्यास दोन मुख्य अटी मात्र आहेत. पहिली अट अशी कीं,

लक्षणेस आवश्यक गोष्टी

जेथें मुख्यार्थ सरळपणें लागतच नसेल, जेथें त्याचा बाध आहे, तेथेंच हा दुसरा अर्थ घ्यावयाचा. इतर ठिकाणीं नाहीं. सरळ अर्थ लागल्यास दुसरा घ्यावयाची जरूर पण नाहीं. दुसरें, हा दुसरा अर्थ जो तुम्ही घेणार त्याचा व प्रयोगांतील शब्दांचा कांहींना कांहीं संबंध पाहिजे. चैनीकरितां जरी तुम्ही बोललांत तरी तुमचा अर्थ समजायला कांहींतरी साधन पाहिजे. दाराचा व रस्त्याचा निकट संबंध पाहिजे, किंवा केशवसुत व त्यांची कविता यांचा संबंध कार्यकारण असा आहे तसा तरी पाहिजे, किंवा पेला व दूध यांचा जसा आधारआधेय संबंध आहे तसा कांहीं संबंध पाहिजे. 'पेला झोंकणें' म्हटल्यानें चहा किंवा असें कांहीं पेय प्याल्याचाच बोध होईल. 'बात झोंकल्याचा' बोध होणार नाहीं. कारण पेल्याचा व बातेचा अर्थाअर्थी संबंध नाहीं; जरी दोन्हींचाही संबंध 'झोकणें' या शब्दाकडे लागतो. तेव्हां प्रयुक्त शब्दाशीं कांहींतरी संबंध असेल असाच अर्थ आपल्यास घेतला पाहिजे. या दोन अटी आवश्यक आहेत, व या अटी पाळल्या गेल्या तरच ती लक्षणा म्हणतां येईल. मम्मट पुढील शब्दांत हेंच सांगतोः--

मुख्यार्थबाधे, तद्योगे, रूढितोऽथ प्रयोजनात् ।
अन्योर्थो लक्ष्यते यत् सा लक्षणाऽरोपिता क्रिया ॥

परंतु या लाक्षणिक अर्थानेंही बोलण्यास किंवा लेखनास फारशी मौज येत नाहीं.

लक्षणेची काव्यासंबंधीं अपूर्णता.

थोडी फार येत असल्यास खऱ्या सहृदयास ती आनंद देणार नाहीं. मुलें नाहीं कां रुचिपालटाकरितां 'च'ची भाषा बोलत? त्यामुळें त्यावेळीं त्यांना मौज वाटत असते. परंतु पुढें तिचा कंटाळा येतो. त्याप्रमाणें भाषेच्या बाल्यावस्थेंत अशा युक्त्यांनीं मौज वाटली असली तरी पुढें वाटत नाहीं; इतकें त्यातलें नावीन्य बातें व त्या गोष्टी आंगवळणीं पडतात. वरील उदाहरणांतच पहा. 'दार' शब्दही 'घर' याकरितां लक्षणेनें घातला आहे. 'झोंकणें' हाही पिणें याकरितां लक्षणेनें वापरला जात आहे. पहिल्या उदाहरणांतील संबंध उघडच आहे. दुसऱ्यांत देखील 'पिऊन' जाणाऱ्या झोक्यांची क्रिया ज्या शब्दांनीं व्यक्त व्हावयाची तो शब्द 'पिणें' यासच लावला. व पुढें दूध वा चहा पिणें यालाही लागला. पण इतकी क्रिया आन आपण जाणत नाहीं. प्रथम या प्रकारांनीं मौजही वाटली असेल. पण आतां वाटत नाहीं. तेव्हां याहूनही दुसरी कांहीं

तरी अर्थव्यक्तीची पद्धति पाहिली पाहिजे कीं, जीपासून अधिक आनंद होईल. ती पद्धति म्हणजे व्यञ्जना.

या व्यञ्जनेचें स्वरूप खालीलप्रमाणें आहे. ज्या शक्तीनें मुख्यार्थाचा बोध झाला असतांही मुख्यार्थापेक्षां कांहींतरी अधिक किंवा केव्हां केव्हां निराळा अर्थ प्रतीत होतो ती शक्ति व्यञ्जना असें समजावें. व्यञ्जना म्हणजे सूचना. हा अर्थ प्रत्यक्ष म्हणजे शब्दांपासून वाच्य नाहीं, पण त्यांनींच सूचित असा आहे. मुख्यार्थ मनांत भरल्याखेरीज यास पुढें जातां येतच नाहीं म्हटल्यास चालेल. पण तो मुख्यार्थांत सामावलेला नाहीं. बरें! मुख्यार्थ चूक म्हणण्याची सोय नाहीं. पुष्कळ वेळां दुसऱ्यांस आपल्या मनांतील भावार्थ कळूं नये म्हणून आपण संदिग्ध शब्दरचना करितों, त्या वेळीं एकाद्यास आपल्या सरळ अर्थावर आक्षेप घेतां येऊं नये, पण आपला अर्थ मात्र भित्रास कळावा अशी आपण काळजी घेतों. तसेंच बहुधा या व्यंग्यार्थाचें होतें. सूर्य अस्तास गेला (गतोस्तमर्कः) म्हटल्यानें तिऱ्हाईतास एक ज्योतिषविषयक घटना शब्दांत सांगितली गेली आहे एवढेंच वाटेल. पण तोच शब्दप्रयोग निरनिराळ्या संबंधांत (Context) घेतला तर कोणते निरनिराळे अनेक अर्थ संभवतील हें मागें पहिल्या प्रकरणांत दिग्दर्शित केलेंच आहे.

व्यञ्जना

व्यक्ति असेल त्या मानानें व संदर्भ जसा असेल तसा निरनिराळा बोध होईल. पण हें सारें मुख्य एक वाक्य आहे त्याच्या अनुरोधानेंच, त्याचा बाध करून नव्हे. मुख्यार्थ याप्रमाणें इतर व्यंग्यार्थ समजण्याकरितां जणूं काय दिवाच आहे. ध्वनिकार त्याला हेंच नांव देतात (आलोकार्थी यथा दीपशिखायां यत्नवान् जनः । तदुपायतया तद्वदर्थे वाच्ये तदादृतः ध्व. लो. का. ९) ही व्यञ्जना नुसत्या व्यक्तिमात्राच्या स्थान किंवा स्वभावावर अवलंबून नाहीं. बोलण्याची तऱ्हा, शब्दांवरील जोर अंगविक्षेप, भ्रूविकास व संकोच इत्यादि अनेक गोष्टींवर अवलंबून राहील. डोळ्यांत अश्रु आणून गांवास जावयास पत्नीनें दिलेली परवानगी म्हणजे नकारच आहे. म्हणजे वाच्य विधिरूप असतां व्यंग्य मात्र प्रतिषेधरूप आहे. उलटपक्षीं 'मी एवढ्या मानाच्या जागेस पात्र नाहीं' असें म्हणत म्हणत अध्यक्षस्थान स्वीकारणाऱ्या बऱ्याच लोकांच्या बाबतींत आपण पात्र आहों ही जाणीव तरी स्पष्ट दिसते. कित्येक वेळां वाच्य एक, तर व्यंग्य निराळेंच असतें. यशवंतांची 'बोगद्यांत गाडी' किंवा Tennyson ची Rose वरची कविता यांचे वाच्यार्थ निराळे व व्यंग्यार्थ निराळे. बोगद्यांतली गाडी म्हणजे खरीखुरी गाडी नसून, एक धड इकडे ना तिकडे अशा जीवनाच्या स्थितींत असणारा माणूस होय. पण वाच्यार्थ हा महत्त्वाचा नसला तरी लागतो आहे. यापेक्षांही Tennyson च्या उपर्युक्त कवितेंत व्यंग्यार्थ कमी व्यक्त आहे. तांबे यांच्या अनेक कविता अशा सांपडतील. तेव्हां व्यंग्यार्थ ही चीज फार सूक्ष्म विविधस्वरूपी आहे व याचमुळें काव्यास सौन्दर्य येतें असें ध्वनिकारांचें म्हणणें आहे. ज्याप्रमाणें प्रसिद्धावयवातिरिक्त असें कांहीं लावण्य

स्त्रियांच्या शरीरांत दिसून येतें त्याप्रमाणें काव्याचे प्रसिद्धावयव जे शब्द त्यांच्या सौन्दर्याहून निराळें पण त्यांतूनच निघणारें जें एक सौन्दर्य, त्यासच व्यञ्जना असें म्हणतात.

ध्वनि

यासच ध्वनिकारांनीं 'ध्वनि' असें नांव दिलें आहे. हें नांव त्यांनीं स्फोटसिद्धान्तावरून घेतलें आहे. ज्याप्रमाणें शब्दांच्या अवयवांपासून अलग परंतु त्यांच्याच संपूर्ण उच्चारणापासून येणारा स्फोट असा एक शाश्वतचा उच्चार वैयाकरणांनीं मानला, त्याचप्रमाणें वाक्यांतील निरनिराळे घटक जे शब्दार्थ त्यांच्या एकेकाच्या नव्हे, तर सर्वांच्या संपूर्ण अवगमनानें, पण त्यांच्याच पासून निघणारा अर्थ त्यासच ध्वनि असें नांव दिलें आहे. एकाद्या घंटेचा ठोका झाला असतांना प्रत्यक्ष ठोक्याच्या क्षणानंतरही कित्येक क्षणपर्यंत जो नाद घुमून असतो, तो त्या ठोक्यापासूनच उत्पन्न झाला तरी त्याचें ध्वनन पुढेंही चालू राहतें, व या पुढें चालू राहिलेल्या ध्वननासहित तो नाद श्रोता ऐकतो व हें ध्वननही ठोक्यासच चिकटवतो. तद्वत् हा ध्वनिप्रकार आहे. या सादृश्यामुळेंच या प्रकारासही ध्वनि हें अन्वर्थक नांव दिलें गेलें आहे व त्यासच पुढें प्राधान्य मिळालें आहे.

लक्षणेचें मूल व्यञ्जना

आणि मागें जी प्रयोजनवती लक्षणा सांगितली तिच्या मुळाशींही ध्वनिशक्ति आहेच. 'दारावरनें' या शब्दप्रयोगांत दारासमोरच्या 'रस्त्यावरनें' एवढा अर्थ लक्षणाशक्तीनें दिला. परंतु 'दारांत' असणारें 'निकटत्व' 'घराला लागून असणें' 'चिकटून असणें' इत्यादि कल्पना ज्या दारांत आहेत, त्या रस्त्यांत ज्या आल्या त्या या ध्वनिशक्तीनें आल्या. नुसतें हत्ती रस्त्यावरनें गेला, म्हटल्यानें ही कल्पना येत नाहीं, तेव्हां लक्षणाशक्तीनें दाराऐवजीं नुसता 'रस्ता शब्द घातल्यानें आपलें काम होणार नाहीं. 'पेला घेणें किंवा झोंकणें' यांत पेल्याचे गुण चहांत किंवा दुधांत आणावयाचे नसल्यानें तेथें फक्त लक्षणेनें काम भागलें. तसें येथें होत नाहीं. तेव्हां ही जी क्रिया होते तीस व्यञ्जना असें म्हटलें पाहिजे, असें मम्मटादिकांचें म्हणणें आहे. यावर कित्येक म्हणतील कीं, दाराचा रस्ता असा अर्थ आल्यावर पुन्हां लक्षणा करा. पण तें शक्य नाहीं. प्रथम 'रस्ता' हा अर्थ लक्ष्यार्थ आहे, मुख्यार्थ नव्हे. दुसरें एकदां रस्ता असा अर्थ आल्यावर तिऱ्हाइतास वाटेल अर्थ लागला. तो तुमचा हेतु 'दाराचें निकटत्व' दर्शविण्याचा आहे हें पाहतो कशाला? म्हणजे लक्षणेची पहिली अट मुख्यार्थाचा बाध, ती नाहीं. दुसरें 'निकटत्व' या दाराच्या गुणाचा व रस्त्याचा संबंध नाहीं. तेव्हां दुसरीही अट पूर्ण होत नाहीं. एवढेंही करून लक्षणा म्हटलीच तर तिचें प्रयोजन पाहणें भाग आहे. तें तर येथें नाहीं.[1] पुन्हां, हें प्रयोजन पाहण्याकरितां वर केल्याप्रमाणें आणखी एक लक्षणा. पुनः तिचें प्रयोजन. असें हें चक्र सुरू होईल. तेव्हां येथें व्यञ्जना व्यापारच आहे. असें मानणें युक्त होईल.

---

१. लक्ष्यं, न मुख्यं, नाप्यत्र बाधो, योगः फलेन नो ।
न प्रयोजनमेतास्मिन् नच शब्दः स्खलद्गतिः ॥ का. प्र. २-११

ही लक्षणामूल व्यञ्जना झाली. व्यञ्जनेचा दुसरा प्रकार अभिधामूल व्यञ्जना असा आहे. पुष्कळसे शब्द असे असतात, कीं त्यांना दोन किंवा अधिक अर्थ अभिधा किंवा संकेत यांनींच प्राप्त होतात. उदाहरणार्थ, 'तीर' किंवा 'मुका' हा शब्द घ्यावा. तीर याचे तट व बाण असे अगदीं भिन्न भिन्न अर्थ पण दोन्हीही मुख्यार्थ होण्यास लायक असे आहेत. तीच स्थिति मुका या शब्दाची. मुका म्हणजे बोलतां न येणारा असा मनुष्य आणखी चुंबन. असे दोन्हीही सारख्याच शक्तीचे अर्थ आपल्यास प्रतीत होतात. परंतु एका वेळीं दोन अर्थ उपयोगांत आणणें बहुधा अशक्य असल्यानें किंवा तसा उद्देश नसल्यानें वाक्यांत या शब्दांचा अर्थ एकच मुख्य असतो. पण एकच अर्थ मुख्य असला तरी दुसरा अर्थ अभिप्रेत नसतो असें नाहीं. अशा वेळीं म्हणजे वाक्यांतील इतर शब्द व त्यांचे परस्परसंबंध यांनीं शब्दाचा एकच अर्थ ठरला गेल्यानंतरही शब्दाच्या स्वतंत्र स्वरूपांत त्यास असणाऱ्या अर्थाच्या जोरावर दुसराही अर्थ, वाच्य नव्हे, फक्त सूचित होतो त्यासही कारण हा व्यञ्जना-व्यापारच आहे. उदाहरणार्थ, मुका या शब्दाचा अर्थ संदर्भानें 'बोलतां न येणारा' असा ठरला असतां 'मुक्याचें व्रत' 'मुक्याशीं गांठ' इत्यादि शब्दप्रयोगांत जो शृंगारिक अर्थ सूचित होतो व त्यामुळें कित्येकांस जी गंमत वाटते तिचें कारण ही व्यञ्जना. हीसच अभिधामूल व्यञ्जना असें म्हणतात.

अभिधामूल व्यञ्जना

शब्दांच्या अनेक अर्थांपैकीं एकच अर्थ प्रस्तुत आहे असें ठरण्यास सामान्य कारण संदर्भ असला तरी विशेष कारणें अनेक असतात. तीं सारीं संस्कृत ग्रंथकारांनीं एकत्र आणून ठेविलीं आहेत. यांत त्या शब्दाचा इतर शब्दांशीं संयोग, वियोग, साहचर्य, विरोध, उद्देश (अर्थ), प्रकरण (Context), त्या शब्दाचेंच किंवा त्याच्या अर्थाचें विशिष्ट चिन्ह, दुसऱ्या शब्दांचें सान्निध्य, अर्थयोग्यता, सामर्थ्य, औचित्य, देश, काल, लिंग वचन, स्वर, अभिनयादि गोष्टी आलेल्या आहेत.[1] शङ्खचक्रधर हरि म्हटल्यानें विष्णु (संयोग), शङ्खचक्ररहित हरि म्हणजे इंद्र (विप्रयोग) असा बोध होईल. पहिल्यांत कांहीं गोष्टींचा भाव तर दुसऱ्यांत अभाव हा शब्दाचा अर्थ ठरविण्यास कारण झाला. तद्वत् 'रामलक्ष्मण' म्हटल्यानें दाशरथी राम, व रामार्जुन म्हटल्यानें परशुराम, असे साहचर्य व विरोधानें अर्थ बदलले. 'चित्रभानु' दिवसास अनुलक्षून असल्यास सूर्य असा व रात्रीशीं संबद्ध असल्यास अग्नि असे दोन निराळे अर्थ दर्शवील. येथें काल ही गोष्ट अर्थनिश्चायक झाली. वर सांगितलेला तीर शब्द पुल्लिंगीं बाण अर्थ देईल तर नपुंसकलिंगीं नदीतटाचा अर्थ देईल. चपल या शब्दाचा अर्थ आघाताप्रमाणें लवकर हालचाल करणारा अथवा पादत्राण असा होईल. याप्रमाणें निरनिराळ्या गोष्टींनीं शब्दाचे अर्थ नियन्त्रित होतील. पण असे नियंत्रित

वाच्यार्थनियन्त्रक गोष्टी

---

१. अनेकार्थस्य शब्दस्य वाचकत्वे नियन्त्रिते ।
संयोगाद्यैः अवाच्यार्थधीकृद् व्यापृतिरञ्जनम् ॥ का. प्र. उ. २ का १४.

होऊनही जे शब्द दुसरा अर्थ सुचवितील ते शब्द व्यञ्जक होत व त्यांची ही शक्ति व्यञ्जना शक्ति होय.

याशिवायही कित्येकांचे मतें तात्पर्यार्थ म्हणून एक अर्थ असतो. वाक्यांतील

तात्पर्यार्थ

शब्दांचे परस्परसंबंध लागून सबंध वाक्यार्थ सुसंगत रीतीनें लागतो, तो या तात्पर्यार्थशक्तीनें असें यांचें म्हणणें आहे. यांना अभिहितान्वयवादी असें म्हणतात. उलट असेही कांहीं लोक आहेत कीं जे म्हणतात, 'शब्द वाक्यांत उपयोगांत यावयाचे आधींच त्यांचे संबंध ठरलेले असतात. त्यांचा निराळा अन्वय लावावा लागत नाहीं.' अन्वित अशीच पदें बोललीं जातात असें त्यांचें मत असल्यानें त्यांस अन्विताभिधानवादी असें म्हणतात. त्यांचे मतें अर्थात् हा तात्पर्यार्थ नसतोच. वस्तुतः पदांचा अन्वय लावण्याची क्रिया किंवा शक्ति वाचकांवरच सोंपविलेली बरी.

[या साऱ्या शक्तींत व्यञ्जनाशक्तीच अधिक चमत्कृतिजनक असल्यानें तीच काव्यांतील मुख्य शक्ति होऊन बसली आहे. शास्त्रीय वाङ्मयांत या व्यञ्जनेचें मुळींच प्रयोजन नाहीं. किंबहुना व्यञ्जनेवर कोणतीही गोष्ट सोडणें त्यास इष्टच नसतें. म्हणूनच शास्त्रीय वाङ्मयाचा व काव्यवाङ्मयाचा विरोध दिसतो. काव्यास चारुत्व येण्यास शब्दांची कोणती शक्ति कारणीभूत होते याचा विचार करितांना आपण या शक्तीपाशीं येऊन पोहोंचलों व याकरितांच ध्वनिकारांनीं या शक्तीनें जो अर्थ येतो त्यास काव्याचा आत्मा असें म्हटलें आहे.

वरील सिद्धांतास विरोध झाला हे प्रथमच सांगितलें. कित्येकांचे मतें ध्वनीस

ध्वनिशक्तीस विरोध

स्वतंत्र अस्तित्व देण्याचें कारणच नाहीं. तो अभिधेंत किंवा लक्षणेंत किंवा अनुमानांत (अर्थापत्तीसह) घालितां येईल. वक्रोक्तिजीवितकारांसारखे लोक लक्षणेंतच त्याचा अंतर्भाव करितात. पण तो तसा होऊं शकत नाहीं हें आपण मागें पाहिलेंच आहे. भट्टनायकानें आपला सबंध (व्यक्तिविवेक) ग्रंथच ध्वनिमतखंडनार्थ लिहिलेला आहे. त्याचे मतें शब्दांची शक्ति एकच, पण अर्थ दोन. एक वाच्य व दुसरा अनुमेय. शब्द आपल्या वाच्यार्थानेंच युक्त असतात, पण त्यांपासून आपण जो व्यङ्ग्यार्थ काढितो तो एक किंवा अनेक अनुमानांनींच काढितों. वाच्यार्थ आणि व्यङ्ग्यार्थ यांमध्यें तो कार्यकारणभाव लावितो; कारण त्याशिवाय कोणतेंही अनुमानच निघूं शकत नाहीं. पण ही दृष्टि कोणास फारशी पसंत पडली नाहीं. एकतर हे सारे व्यङ्ग्यार्थ अनुमानानें निघतीलच असें सांगवत नाहीं. व्यङ्ग्यार्थ इतके सूक्ष्म व विविध निघतात कीं एकाच कारणापासून अनेक कार्यें उत्पन्न होतील व परस्परविरुद्धही होतील. साऱ्या गोष्टी आपल्या अनुमानांत आणल्या पाहिजेत. देश-कालपरिस्थितीनें निरनिराळे व्यङ्ग्यार्थ निघाल्यास आपल्या वाच्यार्थरूपी हेतूला प्रत्येक वेळीं निरनिराळ्या उपाधि जोडाव्या लागतील. इतकें केल्यास व तें अनुमान-पद्धतींत बसविल्यास काव्यांतील रस तोपर्यंत कोठेंच लुप्त व्हावयाचा. हा अवजडपणा

टाळण्यासाठीं एक व्यञ्जनाव्यापार कबूल करणें सोईचें; पण सोईचा प्रश्नही सोडून दिल्यास वरप्रमाणें सारेच व्यङ्ग्यार्थ अनुमानांत बसविणें अशक्य होईल.

व्यापक अभिधा

याशिवाय भट्टलोल्लटानें तिसराच एक पंथ काढिला आहे. अभिधा हीच शक्ति इतकी व्यापक आहे कीं, शब्द उच्चारल्याबरोबर जे जे अर्थ मनांत येतील ते सारे अभिधा शक्तीनेंच आले असें समजावयाचें. ज्याप्रमाणें बाण सुटल्यापासून तो अगदीं कोठें तरी दूरवर जाऊन पडेपर्यंत जे जे प्रदेश त्याच्या कक्षेंत येतील ते त्याच्या मूळ गतीमुळेंच येतील. मूळची गतीच शेवटपर्यंत कायम राहते. पहिली आणि शेवटची असा तीमध्यें भेद करितां येत नाहीं. तींत प्रथमपासून शेवटपर्यंत सलगता आहे. तशीच स्थिति शब्दार्थाची समजावी. वस्तुतः स्थिति अशीच असते. प्रत्येक शब्दाशीं संबद्ध अशा अनेक लोकांच्या अनेक कल्पना असतात; व तो शब्द उच्चारतांच त्यांचे मनांत अशा साऱ्या संबद्ध कल्पना उभ्या राहतात. अर्थात् ज्याच्या त्याच्या स्मृति, प्रतिभा इत्यादि शक्तींवर या कल्पनांची संख्या अवलंबून राहील व म्हणूनच निरनिराळ्या माणसांस निरनिराळे व्यंग्यार्थ प्रतीत होतात. वाचक जितका बहुश्रुत किंवा अनुभवी किंवा सहृदय तितका त्यास जास्त अर्थ प्रतीत होईल. पण असें केल्यानें वाच्यार्थच इतका अनिश्चित होऊन बसेल कीं त्याचाच अर्थ काय असा प्रश्न उद्भवावयाचा ! तेव्हां व्यवहाराकरितां या सर्व कल्पनांचा दृढभाजक काढून त्यासच वाच्यार्थ असें म्हटलें पाहिजे. इतरांस व्यञ्जना असें नांव देणें भाग आहे.

अभिधा, व्यञ्जना व लक्षणा यांचे इतर तात्त्विक विभाग येथें देणें नीरस होईल व विशेष लाभदायकही होणार नाहीं. तेव्हां त्यांची अधिक माहिती पाहिजे असल्यास संस्कृत ग्रंथांकडे बोट दाखवूनच हें प्रकरण येथें संपविलें पाहिजे.

प्रकरण ८ वें



रस



मागें काव्याच्या आत्म्यासंबंधीं विचार करीत असतां रस हाच काव्याचा आत्मा होण्यास लायक आहे असें शेवटीं सांगितलें गेलें. पण त्या रसाची संपूर्ण कल्पना मात्र त्या वेळीं दिली नव्हती. ती आतां या प्रकरणामध्यें करून द्यावयाची आहे. ती न दिल्यास काव्यासंबंधींची खरोखुरी कल्पना आपल्यास व्हावयाची नाहीं, व तें कार्य व्हावें म्हणून तर या लेखनाचा जन्म आहे.

रस

साहित्यशास्त्रांत अत्यन्त सूक्ष्म अशी ज्याची प्रक्रिया आहे अशा कांहीं गोष्टींपैकीं रस हीही एक गोष्ट आहे. साधारणपणें रसाची कल्पना द्यावयाची झाल्यास ती अशी होईल. रस म्हणजे चव किंवा र[illegible] म्हणजे एकाद्या वस्तूचा किंवा तींत असणाऱ्या सुखकारक अ[illegible] आस्वाद घेणें. ती वस्तू चांगली असेल तरच, अनुकूल संवेदना उत्पन्न करीत असेल तरच, कोणी झाला तरी ती चाखत राहील, आस्वाद घेत राहील, रसन करीत राहील. तेव्हां रसामध्यें हा एक अर्थ प्रथमतः अंतर्भूत होतो. तो म्हणजे सुखाचा, अनुकूल संवेदनांचा. या अनुकूल संवेदना उत्पन्न करण्याची शक्ति ज्यांमध्यें आहे अशा वस्तू रसावह किंवा लक्षणेनें रसाळ असें आपण म्हणतों. रस हा त्या वस्तूंमध्यें नसून ती वस्तु चाखणाऱ्याच्या जिभेंत आहे. पण अर्थात् रसास्वादांतील सुख उत्पन्न करण्याची शक्ति ज्या वस्तूंत आहे, त्यांनाही आपण रसाळ, रसयुक्त असें म्हणतों. काव्याच्या प्रांतांत अशी शक्ति निरनिराळ्या भावनांमध्यें असल्याचें दिसून आलें आहे. काव्यापासून होणारा आनंद मुख्यतः मानवी भावनांच्या परिणामकारक चित्रांमुळेंच येतो, व म्हणूनच त्या काव्याचा मुख्य विषय म्हटल्या जातात. तेव्हां हा आनंद उत्पन्न करण्याची शक्ति ज्या भावनांमध्यें आहे, त्या भावनांना किंवा त्यांच्या प्रक्रियेलाही रस म्हणण्याची पद्धति पडून गेली आहे. याप्रमाणें रसाची थोडक्यांत कल्पना आहे.

परंतु वाद आहे तो या कल्पनेसंबंधीं नाहीं. हें रसग्रहण कोणत्या पद्धतीनें होतें याविषयींच भयंकर मतभेद आहे. आपल्यास या वादांत पडण्याचें खरोखर कांहीं कारण नाहीं. भावनांच्या या चित्रांनीं आपल्यास आनंद होतो ना? मग तो कसा होतो हें पाहण्याचें काम आपलें नव्हे. तें मानसशास्त्रवेत्त्यांचें आहे. परंतु आमच्या पूर्वींच्या लेखकांस आपलें क्षेत्र सोडून व्याकरण, न्याय इत्यादि शास्त्रांच्याही क्षेत्रांत प्रवेश करण्याची लागलेली संवय येथेंही मानसशास्त्रांत हात घालण्यास कारणीभूत

झाली; व निरनिराळ्या लेखकांनीं निरनिराळ्या प्रकारचे तर्क करून ठेविले आहेत. त्यांचा उल्लेख येथें केल्याशिवाय चर्चेस परिपूर्णता येणार नाहीं. याकरितां ती येथें करणें आहे.

भरताचें सूत्र

या बाबतींत मूळ भरतानें एक सूत्रमय दण्डक घालून ठेविला आहे व पुढील लोक त्याभोंवतीं घोटाळत आहेत. तो दण्डक असाः— विभाव, अनुभाव व व्यभिचारिभाव यांच्या संयोगानें रसोत्पत्ति होते. याला दृष्टान्त काय तो हा. ज्याप्रमाणें अनेक प्रकारच्या औषधि, द्रव्यें, व तोंडीं लावणीं (व्यञ्जनें) यांनीं षाडव आदि रस उत्पन्न होतात, (षाडव=Passion or sentiment), तसेंच नानाप्रकारच्या भावांनीं स्थायिभावही रसरूप पावतात.[1] या सिद्धान्ताचा अर्थ कळावयास या निरनिराळ्या भावांची ओळख आधीं करून दिली पाहिजे. त्यांची तात्पुरती ओळख येथें पुरी आहे. पुरती ओळख मागाहून होईल.

स्थायिभाव म्हणजे ज्या ज्या भावना मानवांच्या मनांत कायमच्या किंवा इतर भावनांच्या मानानें अधिक काल राहून त्याचें मन आपल्या कबज्यांत घेऊं शकतात त्या. उदाहरणार्थ:-क्रोध, भीति, दुःख, सुख, आश्चर्य, जुगुप्सा व. या भावांस मानवी मनांत नेहमीं स्थान असतें, परंतु साऱ्याच भावना ज। ांस चेतना किंवा जागृति आणणारीं अनेक कारणें असतात. त्यांपैकीं विभाव हें प्रमुख. यांचे दोन वर्ग, आलम्बनविभाव व उद्दीपनविभाव. आलम्बन म्हणजे आधार. हे स्थायिभाव मनुष्यांमध्येंच व्यक्त व्हावयाचे असल्यानें नायकादि व्यक्ति आलम्बन विभाव[2] समजल्या जातात. हा रस जागृत किंवा उद्दीप्त होण्यास नायकनायिकादिकांच्या चेष्टा, विशेषतः देशकाल इत्यादि परिस्थिति कारण होत असल्यानें त्यांस उद्दीपनविभाव[3] असें म्हटलें जातें. उदाहरणार्थः—वसंत ऋतु, कोकिलगायन, उद्यान किंवा सरोवर, चंद्रोदय अशा गोष्टी शृंगाराच्या उद्दीपनविभाव समजल्या जातात. या विभावांचा परिणाम म्हणून म्हणा, किंवा स्वतंत्रपणें म्हणा, नायकनायिकांच्या शरीरावरच्या क्रिया दिसून येतात त्यांस अनुभाव[4] असें म्हणतात. रोमांच, स्तंभ, वैवर्ण्य, वेपथु इत्यादि अष्ट सात्त्विकभाव यांतच येतात. यापेक्षांही निरनिराळ्या बारीकसारीक मनोवृत्ती कीं,

---

१. विभावानुभावस्य व्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः। को दृष्टान्तः। यथाहि गुडादिभिर्द्रव्यैर्व्यञ्जनैरोषधिभिश्च षाडवाद्यो रसा निर्वर्त्यन्ते तथा नानाभावोपगता अपि स्थायिनो भावा भवन्ति ॥ ना. शा. अ. ६, श्लोक ३२ नंतरची वृत्ति.

२. आलम्बनो नायकादिः। सा. द. परिच्छेद ३–२९.

३. उद्दीपनविभावास्ते रसमुद्दीपयन्ति ये। आलम्बनस्यचेष्टाद्या देशकालादयस्तथा। सा. द. ३. ६—

४. उद्बुद्धं कारणैः स्वैः स्वैर्बहिर्भावः प्रकाशयन्। लोके यः कार्यरूपः सोऽनुभावः काव्यनाट्ययोः ॥ सा. द. ३–१३३

ज्या एकाच रसास कधीं चिकटून असत नाहींत, त्यांस व्यभिचारि किंवा संचारिभाव[1] असें म्हटलें आहे. या अशा तेहेतीस भावांची यादीच संस्कृत ग्रंथांतून दिलेली असते. निर्वेद, मोह, ग्लानि, शंका, असूया, विषाद, आवेग, औत्सुक्य, जडता, आलस्य इत्यादि प्रकार या वर्गात मोडतात. या साऱ्यांच्या योग्य व सुंदर संयोगानें किंवा त्यांच्या वर्णनानें वाचकांच्या मनांत जी एक आनंदमय चित्तवृत्ति उत्पन्न होते तीसच रस असें म्हणावयाचें. कोणच्याही रसाचा परिणाम थोडया फार फरकानें आनंदस्वरूपीच असला पाहिजे, हा मात्र मुख्य सिद्धान्त आहे. परंतु हें नुसतें कारण व कार्य यांचें व्याख्यान झालें, पण हें कारण कार्यरूप घेतें कसें, त्याची प्रक्रिया काय आहे हा मूळ प्रश्न शिल्लक राहतोच.

यासंबंधीं अनेक मतें आहेत. जगन्नाथ आठ निरनिराळ्या मतांचा उल्लेख करितो.

रसाची प्रक्रिया

परंतु चार मतेंच मुख्य अशीं मानलीं जातात. पहिलें लोल्लटाचें, दुसरें शंकुकाचें, तिसरें भट्टनायकाचें व चवथें अभिनवगुप्ताचें.[2] हें चवथेंच मम्मट, विश्वनाथ इत्यादि पुढच्या लोकांनीं मान्य केलें आहे. पैकीं पहिलें असें:—' रस हा मूलतः राम वगैरे नाटकांतील अनुकार्य-पात्रांच्या ठायींच असतो. (लोल्लट नाटकांतील रसासंबंधींच सांगत आहे.) तो त्यामध्यें विभावादिकांनीं उत्पन्न केला जातो, अनुभावादिकांनीं व्यक्त होतो व व्यभिचारि-भावांनीं परिपोषित होतो. हा रामाच्या ठिकाणीं उत्पन्न होणारा रस सामाजिक अगर प्रेक्षक तुल्यरूपवेष अशा नटांच्या ठिकाणीं आरोपित करितात व या आरोपणापासून त्यांना आनंद होतो. ' या मतांत पुष्कळच दोष आहेत. स्वतः सामाजिकांचा व रसांचा कांहींच संबंध नाहीं. शिवाय नटांमधला रसही आरोपित आहे, खरा नव्हे. तेव्हां वस्तुस्थितीशीं याचा फारसा संबंध नाहीं असें म्हणावें लागतें. दुसरें मत शंकुकाचें. त्याच्या मतें रस हा अनुमानविषय आहे. प्रेक्षक किंवा वाचक तात्पुरता राम व नट किंवा नायक यांमध्यें अभेद कल्पितो. व त्यापासून विभाव, अनुभाव इत्यादि लिंगांनीं रसाचें अनुमान करितो व मनांतल्या मनांत त्याचें चर्वण करून सुख उपभोगितो. यांत रामादि लोक पक्ष, रस साध्य व विभावादिक गोष्टी लिंग होतात. परंतु हेंही मत पुरेसें वाटत नाहीं. यांतही सामाजिक किंवा वाचक यांच्या मनोवृत्तीचें पुरेसें विवेचन नाहीं. शिवाय प्रेक्षकांस फल फक्त ज्ञानरूपी आहे. कारण अनुमानाचें फल म्हणजे फक्त बुद्धिगम्य ज्ञान होय, भावनागम्य अनुभव नव्हे. तिसरें मत भट्टनायकाचें. तो म्हणतो, रस हें अनुमानाचें कार्य नव्हे किंवा ध्वनीचेंही नव्हे. प्रत्येक काव्यकृतीमधील शब्दांस तीन शक्ति असतात. अभिधा, भावना व भोगीकृति किंवा चर्वणा. पहिली शक्ति सर्वांस माहीत आहेच. दुसऱ्या म्हणजे भावना शक्तीनें रामसीता इत्यादि विभाव, अनुभाव वगैरे आपले व्यक्तिगतत्व सोडून सामान्य स्त्रीपुरुषवत् सामान्यरूप पावतात. असें झाल्यानंतर त्य

---

१. विशेषादाभिमुख्येन चरणाद्यभिचारिणः। सा. द १४०

२. काव्य-प्रकाश, उल्लास ४ कारिका ४–५ वरची टीका पहा.

विभावादिकांचा कल्पनेनें किंवा त्या तिसऱ्या चर्वणा शक्तीनें वाचक उपभोग घेऊं शकतो. हा उपभोग वा आस्वाद ब्रह्मानंदासारखा स्वसंवेद्यच असतो. त्याचें वर्णन किंवा व्याख्या करितां येणें अशक्य आहे. या मतांतही साधारण अस्पष्टपणाच आहे. रसाचा वाचकांच्या प्रत्यक्ष अनुभवाशीं संबंध लाविला आहे हें खरें, पण तें कसें होतें हें सांगण्याकरितां भावना व चर्वणा या दोन नव्या शक्ती शब्दांस दिल्या आहेत. त्यांस दुसरा आधार नाहीं. चवथें मत अभिनवगुप्ताचें:—रसास्वाद हा परब्रह्माप्रमाणें आनंदमय आहे असेंच त्याचेंही मत आहे. परंतु हा वाचक किंवा सामाजिक यांमध्येंच मूळ असतो. राम वगैरे नाटकीय पात्रांत नाहीं. तो रस सुप्त किंवा आवृत असतो. त्याचें हें आवरण विभावादि गोष्टींच्या पाहण्यानें किंवा वाचनानें दूर होतें व वाचक हा आल्हाद पुनः चाखूं लागतो. यासच व्यक्तीकरण म्हणावयाचें. रस याप्रमाणें व्यक्त होतो, अनुमित नव्हे; किंवा दुसऱ्या कोठून येतो असें नव्हे. वाचकांच्या मनांतच असणाऱ्या भावना जागृत झाल्या कीं रसोत्पत्ति होते. हा या चार मतांचा सारांश झाला. पण या चारही विवेचनांनीं व्हावें तसें समाधान होत नाहीं. या साऱ्यांत मानसशास्त्रीय विवेचन फारसें कोठेंच नाहीं. सारा कल्पनांचा खेळ आहे. तेव्हां यासंबंधीं आधुनिक मानसशास्त्रास काय म्हणावयाचें आहे तें पाहणें जरूर आहे. ज्ञानाची मजल कोठपर्यंत व त्याची परिणति भावनारूपांत कशी होते हा या वादांतील मुख्य प्रश्न आहे. ज्ञानावांचून तर गत्यंतरच नाहीं. वाचक काव्य जेव्हां वाचतो तेव्हां त्या काव्याच्या अर्थाचें बौद्धिक ग्रहण करणें हीच पहिली पायरी आहे. हें ग्रहण झाल्यानंतरच त्या अर्थाचें मनन, भावन किंवा चर्वण शक्य आहे. यासंबंधानें श्री. रिचर्ड्स् या पाश्चात्य गृहस्थांनीं मानसशास्त्रीय पायावर उभारलेली चर्चा अधिक बोधप्रद होईल असें वाटतें. अर्थात् तीही कितपत समाधानकारक ठरते हा प्रश्न वेगळा आहे. त्यांनीं ज्ञान व त्याचा होणारा परिणाम यांचें पुढीलप्रमाणें चित्र दिलें आहे.—

पानाआड खुले कचोरकलगी, रानीं चवेणी फुटे,
लाखों सूर्यफुलें इथें चिमुकलीं, हे किर्मिजी तेरडे,
सोनेरी गिरिदावणीवर कसें हें ऊन नामी पडे,
ओलें रान बघूनि शान्तिलहरी स्वान्तीं मजेची उठे (प्रभा. पृ १९)

यांपैकीं प्रत्येक शब्दाचा परिणाम डोळ्यांच्यामार्फत मेंदूवर होतो. व त्यानंतर या प्रत्येक शब्दाभोंवतीं, विशेषतः पान, कचोर, रान, चवेणी, सूर्यफुलें, तेरडे, गिरिदावण, ऊन इत्यादि सगुण गोष्टी व्यक्त करणाऱ्या शब्दांभोंवतीं त्या त्या गोष्टींच्या कल्पना उभ्या राहतात. डोळ्यांवर होणाऱ्या परिणामांस Visual sensations म्हणतां येईल, तर त्यांमुळें उत्पन्न होणाऱ्या कल्पनांस Tied imagery असें नांव रिचर्ड्स्साहेब देतात. या कल्पनांनीं त्यांस दूरतः संबद्ध अशा आणखीही कांहीं कल्पना जागृत होतात, त्यांस Free imagery असें म्हणतात. याही कल्पनांनीं आणखी कांहीं अन्यवस्तुनिर्देश माणसाचे मनांत उद्भूत होतात. यांस References म्हणतां येईल. या साऱ्यांचा परिपाक

वाचकाच्या मनांत होतो व एक भावना उत्पन्न होते. हीस Emotion म्हणतात. या भावनेचा शेवट वाचकांत एक विशिष्ट प्रकारची वृत्ति Attitude उत्पन्न करण्यांत होतो व या वृत्तीसच रस म्हणावयास हरकत नाहीं.[1] Richards साहेबांच्या मतानें प्रत्येकाची वृत्ति निरानिराळ्या तऱ्हेची होईल. ज्याला जसा अनुभव किंवा ज्याची जशी रसग्राहकता त्या मानानें हा रस निरनिराळ्या प्रमाणांत उत्कृष्ट दिसेल. शोकरसाचें चित्र पहात असतां कित्येकांस नुसतें वाईट वाटेल, कित्येक डोळ्यांत पाणी आणतील, कित्येक त्या खलपुरुषावर धांवून देखील जातील. हीच कल्पना आपल्यामध्येंही आहे. एकाद्या बालास शृंगार-रसाची प्रतीति व्हावयाची नाहीं. खऱ्या सहृदयास खरी काव्यप्रतीति व्हावयाची. जितकें प्रागल्भ्य व सहृदयता अधिक, तितका अधिक काव्यास्वादाचा आनंद असतो.

या आनंदाचें वर्णन बहुतेक ग्रंथांतून एकाच प्रकारचें आढळतें.[2] याचें ब्रह्मानन्दाशीं सादृश्य वर्णन करितात. हा होत असतांना इतर वस्तूंचें ज्ञान नसतें. हा इंद्रियसुखापासून होणाऱ्या आनंदापेक्षां अगदीं निराळा आहे. शारीरिक सुखाची विषयासक्ति व तिचें पार्थिव स्वरूप यांत नाहीं. अर्थात् यापासून अहित कधीं होणार नाहीं. हा स्वार्थानपेक्ष असतो. म्हणून यांत अनीतिकारक असें कांहीं नाहीं. असें या आनंदाचें स्वरूप पूर्व ग्रंथकारांनीं वर्णिलें आहे. यामुळें रस म्हणून जें कांहीं म्हटलें जातें तें एकजिनसी एका स्वरूपाचें असें आहे. त्यामध्यें अनेक वर्ग पाडतां येणें अशक्य आहे. कोणत्याही प्रकारच्या काव्यापासून होणारा आनंद जर एकच प्रकारचा आहे व त्यास रस असें म्हणावयाचें आहे तर संस्कृत ग्रंथकारांनीं केलेली अष्ट(किंवा नव)रसात्मक विभागणी ही अशक्यच आहे. परंतु व्यवहाराच्या सोईसाठीं म्हणून, हा रस ज्या भावनांच्या वर्णनानें उद्भूत वा जागृत वा व्यक्त होतो, त्या भावनांच्या वर्गीकरणानें व त्यावर आधारलेलें असें रसांचेंही वर्गीकरण आमच्या ग्रंथकारांनीं केलें आहे. ते आठ वर्ग कोणते व त्यांचें वर्गीकरण करण्यांत कोणतें तत्त्व डोळ्यांपुढें ठेवलें गेलें होतें हें पहाणेंही येथें प्रस्तुत व मनोरंजक होईल. या सर्वमान्य आठ रसांचीं नांवें पुढीलप्रमाणें आहेत. १ शृंगार, २ वीर, ३ करुण, ४ हास्य, ५ रौद्र, ६ भयानक, ७ अद्भुत, ८ बीभत्स. यांसच शांत हा नववा रसही जोडण्यांत येतो. तो ध्वनिकारांनींही मान्य केलेला दिसतो. कित्येक (रुद्रट) यांत प्रेयान् असा दहावा रसही घालितात. आणखी इतर भक्ति व वत्सल या रसांचाही समावेश करितात. मूळ भरतानें आठ रसांचा उल्लेख केला आहे, पण एके ठिकाणीं मुख्य रस चारच असून त्यापासून इतर चार निघाले असें म्हटलें आहे.[3]

---

१. I. A. Richards यांचें Principles of Literary Criticism. पृ. ११६

२. साहित्यदर्पण परिच्छेद, ३० कारिका २-३०; का. प्र. उ. १ का. २ वरील वृत्ति. र. गं. पृ. २२ व २३ वरील कांहीं वाक्यें.

३. नाट्यशास्त्र. अध्याय ६ श्लोक १५.

शृंगार, रौद्र, वीर व बीभत्स हे चार रस मूळचे असून यांपासून अनुक्रमें हास्य, करुण, अद्‌भुत व भयानक या रसांची उत्पत्ति सांगितली आहे.[1] या साऱ्या वर दिलेल्या विवेचनावरून वाचकांच्या एवढें सहज लक्षांत येईल कीं, रसांचें हें अष्टधा वर्गीकरण कोणत्या तत्त्वावर झालें आहे, त्यांपैकीं मूळ रस कोणचे व इतर त्यांपासून कसे निघाले इत्यादि गोष्टींविषयीं सोपपत्तिक विवेचनाचा अभाव पूर्वींचिया टीकाकारांच्या ग्रंथांत दिसून येतो. एकदां भरतानें आठ रस सांगितले व ते पुढील लेखकांनीं डोळे मिटून मान्य केले. फारच झाल्यास त्यांत एकाद्या नवीन रसाची भर घातली आहे, पण पूर्वींच्या रसाची छाननी केली नाहीं.

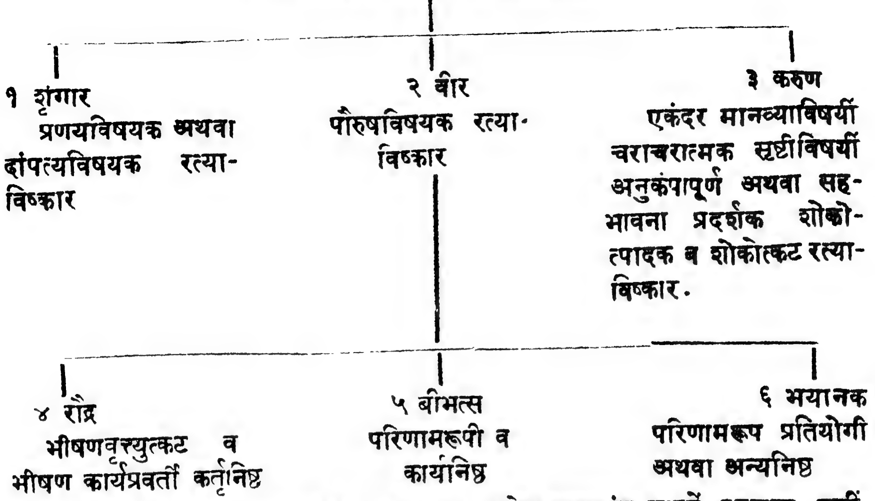
एक नवीन उपपत्ति

यासंबंधीं प्रो. श्री. नी. चाफेकर यांनीं एक नवीन उपपत्ति शारदामंदिरानें प्रसिद्ध केलेल्या ‘काव्यचर्चा’ या ग्रंथांत ‘रसविचार’ या लेखांत प्रतिपादन केली आहे. तिचा आशय असा:— ‘मानव जातीचे स्वाभाविक मुख्य भेद म्हटले म्हणजे दोनच, स्त्री व पुरुष. मानवी जातीच्या वृद्धयर्थ व स्थैर्यार्थ जी मुख्य प्रवृत्ति ती परस्परांच्या संयोगाबद्दलची होय. या प्रवृत्तीच्या अगदीं रानटी अवस्थेंतील स्वरूपांत व सुधारलेल्या अवस्थेंतील आविष्कारांत किंवा आविष्कृतीच्या पद्धतींत कितीही फरक असला तरी ती दोन्ही अवस्थांस सामान्य व कमीअधिक मानानें सर्वांस परिचित आहे. त्यामुळें तद्विषयक रसास प्राधान्य मिळालेलें सर्व देशांत व सर्व काळांत दिसून येतें. या रसासच शृंगार असें म्हणावयाचें. आतां या दोहोंपैकीं पृथक् असा एक पुरुषाचा विचार केल्यास त्याच्या ठिकाणीं स्वाभाविक असणाऱ्या उत्कट वर्चस्वलोलुपतेचें दिग्दर्शन अथवा आविष्कार वीररसांत होतो असें दिसून येईल. त्याच स्त्री या दुसऱ्या अंगाचा विचार केल्यास, तिच्या अंगच्या स्वाभाविक कोमल मृदु वृत्तीचा व सद्यःप्रवाही सानुकंप सहानुभूतीचा प्रतिनिधि म्हणून करुणरसाची उत्पत्ति मानण्यास हरकत नाहीं. याप्रमाणें स्त्रीपुरुषांच्या सामान्य प्रवृत्तीचा प्रतिनिधि म्हणून शृंगार, पुरुषांच्या स्वतंत्र मनःप्रवृत्तीचा प्रतिनिधि म्हणून वीर, व स्त्रियांच्या स्वतंत्र मनःप्रवृत्तीचा प्रतिनिधि म्हणून करुण असे तीन रस मूलभूत म्हणून मानण्यास हरकत नाहीं. इतर पांच रसांपैकीं रौद्र, बीभत्स व भयानक हे रस वीररसाचे परिणाम म्हणून त्याच्या अंगभूत व त्यांवर अवलंबून असे मानावेत. हास्य व अद्भुत या दोन रसांस स्वतंत्र रसांची योग्यता मिळणें खरोखर योग्य नव्हे; पण कमी अधिक प्रमाणांत सर्वत्र आढळून येणाऱ्या या भावना असल्यानें त्यांस रसपदवी मिळाली आहे. सारांश रसांचें खरें वर्गीकरण पुढीलप्रमाणें करितां येईल:—

---

१. तेषां उत्पत्तिहेतवश्च चत्वारो रसाः । शृंगारो वीरो रौद्रो बीभत्स इति । शृंगाराद्धि भवेद्धास्यो रौद्राच्च करुणो रसः । वीराच्चैवाद्भुतोत्पत्तिः बभित्साच्च भयानकः ॥ ना. शा. अ. ६ श्लोक ३९.

चाफेकर यांचें वर्गीकरणः—



हास्य व अद्भुत यांचा स्वतंत्र रस म्हणून उल्लेख करण्यांत फारसें स्वारस्य नाहीं

प्रो. चाफेकर यांची ही उपपत्ति थोडीशी अपूर्ण व थोडांशी चुकीची झाली आहे रसांची उपपत्ति स्त्रीपुरुषविषयक भावनांवर अधि[illegible] करावयाचा व या उपपत्तींत एक तत्त्व मिळवून घ्यावया[illegible] कार्य त्यांनीं केलें खरें; परंतु हेंच तत्त्व जेवढें पुढें न्यावयास पाहिजे तेवढें त्यांनीं केलें नाहीं. म्हणून त्यांची उपपत्ति अपूर्ण राहिली. त्यांनीं केलेलें भावनांचें वर्गीकरण स्त्रीपुरुषविषयक संबंधावरच रचलें गेलें असल्यानें तें अव्यापक झालें आहे. भावनांचें वर्गीकरण या अरुंद पायावर न करितां तें सामान्य मानवजातीकडे बघून केलें असतें तर अधिक व्यापक झालें असतें. स्त्रीपुरुषांची संयोगविषयक प्रवृत्ति दोघांसही सामान्य असली तरी ती तेवढयाच करितां कमी व्यापक आहे असें म्हटलें पाहिजे; कारण एकमेकांच्या साहाय्याखेरीज ती परिपूर्ण होऊं शकणार नाहीं. त्या मानानें जगण्याची इच्छा, जगण्याकरितां चरितार्थाचीं साधनें प्राप्त करून घेण्याची इच्छा, इत्यादि दुसऱ्या प्रवृत्ती रानटी माणसापासून अति सुधारलेल्या प्राण्यांत, सामान्य स्त्रीपुरुषांत स्वतंत्र रीतीनें वास करीत आहेत. म्हणून चाफेकरांनीं घेतलेलें वर्गीकरणाचें तत्त्व पुरें पडत नाहींच, परंतु चुकीची दिशा दाखविणारें आहे. तेव्हां रसांचें तत्त्व जरी भावना घेतल्या तरी त्यांचें वर्गीकरण करण्याची निराळी दिशा घेणें भाग आहे. हें वर्गीकरण करितांना मानसशास्त्रविषयक दृष्टि हीच त्याकडे पाहण्याची खरी दृष्टि आहे. मानसशास्त्राच्या अभ्यासानें पुढील कांहीं सिद्धान्त सर्वमान्य झाले आहेत. मानवी भावनांत कांहीं भावना मूलभूत व स्वतंत्र अशा आहेत. त्या भावनांचा एकेक

* रति शब्द संस्कृत काव्यशास्त्रांत शृंगाराचे स्थायिभावासच लावतात.

संघ (System) असतो. त्यांत इतर सामान्य व कमी महत्त्वाच्या अशा भावांचा समावेश होतो. एकादी मूलभूत अशी भावना कांहीं कारणानें उद्भूत झाली म्हणजे तिचे बाह्य परिणाम व तिच्या अंतर्भूत अशा सामान्य भावांचें चित्र त्या व्यक्तीच्या वागण्यांत दिसून येतें. जीं कारणें होतात त्यांस आपल्यास विभाव म्हणतां येईल, जे परिणाम दिसून येतात त्यांस अनुभाव म्हणतां येईल व जे भाव दृश्य होतील त्यांस संचारिभाव म्हणतां येईल. अगदीं तात्त्विकदृष्ट्या कोणतीहि भावना कोणत्याही इतर भावनांपासून स्वतंत्र आहे असें म्हणतां न आलें तरी, व्यावहारिकदृष्ट्या कांहीं भावना मूलभूत व स्वतंत्र आहेत असें म्हणतां येईल. त्या भावना किंवा त्यांचे संघ (Systems) पुढील प्रमाणें आहेत. (1) Joy, (2) Sorrow, (3) Fear, (4) Anger या चार मुख्य व (5) Disgust, Repugnance, (6) Surprise, Curiosity, Wonder, या दोन गौण.[1] शेवटले दोन प्रकार मूलभूत व स्वतंत्र असले तरी पहिल्या चारांइतके पुनः पुनः व्यक्त होत नसल्यानें त्यांस थोडें गौणत्व आलें आहे. तरीही त्यांच्या स्वरूपाकडे पाहिल्यास स्वतंत्र भावनासंघाचें स्थान त्यांस दिलें पाहिजे. हे भावनासंघ किंवा त्यांच्या मुळाशीं असणाऱ्या भावना स्वतंत्र किंवा मूलभूत आहेत कीं नाहींत हें पाहण्याचा मार्ग म्हटला म्हणजे या एकेकट्या व सर्व व्यक्तींमधून दिसून येतात कीं नाहीं हा होय. पूर्ण वाढ झालेल्या स्त्रीपुरुषांपेक्षां बालांत किंवा अगदीं लहान मुलांत याची परीक्षा पाहणें अधिक सोईचें असतें. कारण लहान मुलांच्या मनांत पर्वग्रहा(Associations)मुळें उत्पन्न झालेल्या गुंतागुंती [illegible] ल्यास या भावनांचें स्वतंत्र अस्तित्व व दिसून येत नाहींत. तेव्हां त्यांच्याकडे पाह[illegible] व्यापकपणा आपल्यास दिसून येईल. एखादें खेळणें पाहिल्यास होणारा आनंद; तें न दिसल्यास होणारा शोक; एखादी सावली दिसल्यास किंवा थोडाही मोठा आवाज झाल्यास वाटणारें भय किंवा हातांतलें खेळणें काढून घेतल्यास येणारा राग; मोटार अगदीं प्रथम पाहिल्यावर वाटणारें आश्चर्य; किंवा खेळांतील केंसाळ कुत्र्यासंबंधीं किंवा अस्वलासंबंधीं वाटणारी अकारण जुगुप्सा इत्यादि भावना अमिश्र, स्वतंत्र व कांहीं वेळां अकारणही असूं शकतात व या सर्व मनुष्यप्राण्यांत साधारण अशा आहेत म्हणून त्यांस मूलभूत भावनांचें महत्त्व मिळालें आहे. या भावनांचें वर्गीकरण आधार घेऊन आपल्या रसांच्या वर्गीकरणाकडे पाहिल्यास पुढील गोष्टी आपणांस दिसून येतील. आपल्या लोकांनींही या रसांस मूलभूत असे आठ स्थायिभाव कल्पिले आहेत. ते पुढीलप्रमाणें:– १ रति (शृंगार), २ उत्साह (वीर), ३ शोक (करुण), ४ क्रोध (रौद्र), ५ हास (हास्य), ६ भय (भयानक), ७ जुगुप्सा (बीभत्स), ८ विस्मय (अद्भुत). यांतील निदान पांच तरी वरील वर्गीकरणांतील मूलभूत भावनांस जुळतील असें वरवर पहाणाऱ्यासही दिसून येईल. ते असे:–१ शोक हा Sorrow, २ भय हा Fear, ३ क्रोध हा Anger, जुगुप्सा हा Disgust व विस्मय हा Surprise यांशीं अनुक्रमें

---

१. अ. शँडचें Foundations of Character पहा.

समान आहे. तेव्हां या पांच स्थायिभावांना व त्यांच्या रसांना स्वतंत्र असें स्थान देण्यास पाश्चात्य मानसशास्त्राचीही हरकत नाहीं, इतकेंच नव्हे, तर आधार किंवा पुष्टीही आहे असें आपणांस दिसून येईल. राहतां राहिले शृंगार, वीर व हास्य. यांपैकीं शेवटच्या रसाचा विचार आपण आधीं करूं. हास्य याचा स्थायिभाव हास असा सांगितला आहे. याची कल्पना आपल्या ग्रंथांत जी दिसून येते ती अगदींच संकुचित आहे. हातपाय वेडेवांकडे करून बोलण्यानें जी गंमत वाटेल ती हास भावानें वाच्य आहे असें आपल्या लेखकांचें म्हणणें.[1] ही कल्पना लहान बालांसच रुचेल. सर्केशींतल्या किंवा पूर्वींच्या नाटकांतील विदूषकांखेरीज या रसास दुसरीकडे स्थान नाहीं असेंच म्हणावयाचें. तेव्हां या रसाचें हें संकुचित स्वरूप काढून टाकून आनंदोत्पादक असे सारे प्रकार यामध्यें अंतर्भूत करावेत. खरें पाहिल्यास हास्याच्या मुळाशीं आनंद हीच भावना आहे. हास्य हें आनंदाचें नुसतें बाह्यस्वरूप आहे. या आनंदांत सृष्टींतील सुंदर सुंदर वस्तु पाहून होणारा आनंद, उच्च विनोदानें होणारा आनंद, अलौकिक स्वार्थत्यागानें होणारा आनंद, कीर्तिलाभानें होणारा आनंद, उच्च काव्यकृति लिहिल्यानें किंवा वाचल्यानें होणारा आनंद, खेळांत आलेल्या यशानें होणारा आनंद इत्यादि अनेक प्रकारचे आनंद अंतर्भूत करून त्याचें स्वरूप व्यापक केल्यास पाश्चात्य मानसशास्त्रांतील Joy या भावनासंघाचा त्यास आधार मिळेल. अर्थात् हास्यरसाचें तेंच नांव कायम ठेवितां येणार नाहीं. त्याबद्दल आनंद किंवा निर्वृति असें स्थायिभावाचें नांव कल्पून आनंद हेंच रसाचें नांव कायम करण्यास हरकत नाहीं. हास्य हें आनंदाचा एक अनुभाव म्हणूनच राहील. नांव कांहींही असो, या रसाचें स्वरूप असें बदलून व्यापक करणें भाग आहे; तरच त्यास रस ही पदवी मिळेल. नाहीं तर तो नुसता अनुभावच होण्यास योग्य राहील. परंतु साधारण संकुचित स्वरूपांत कां होईना, त्यास Joy या भावनेस समान म्हणून आपल्या रसप्रक्रियेंत प्रतिनिधि आहे असें म्हणतां येईल.

वीर

परंतु याप्रमाणें पाश्चात्य मानसशास्त्रांतील सहा मूलभूत भावनांची व्यवस्था लागल्यावर आपल्याकडील वीर व शृंगार या दोन मुख्य रसांची उपपत्ति कशी लावावयाची हा प्रश्न उरतोच. पैकीं पहिल्याचा विचार आधीं करूं. वीररसाचा स्थायिभाव उत्साह हा आपल्या ग्रंथकारांनीं दिला आहे. परंतु याचें स्वरूप जर पाहिलें तर हा रौद्र रसाचा एक अनुभाव दिसून येईल. किंवा शृंगारांतही उत्साह दिसून येईल. शिवाय वीररसाच्या कोणत्याही उदाहरणांत क्रोध, मग तो सात्त्विक कां असेना, हजर असतोच. श्री. चाफेकर यांच्या Knights of chivalry या वीररसाच्या उदाहरणांतही सात्त्विक क्रोध हा दिसून येतोच. याशिवाय वीररसांतील उत्साहास वावच मिळत नाहीं. आमच्या इकडे वीररसाचें उत्तम उदाहरण म्हणून पुढें करण्यांत येणाऱ्या वेणीसंहारांत भीमाच्या

१. वागङ्गादिविकारदर्शनजन्मा विकासाख्यो हासः । जगन्नाथ. र. गं. पृ. ३२.
विकृताकारवाग्वेषचेष्टादेः कुहकाद्भवेत् । हास्यो हासस्थायिभावः । सा. द. ३-२१४.

क्रोधाखेरीज व त्याच्या परिणामांखेरीज कांहींच दिसून येणार नाहीं. क्रोध हा व्यापक आहे, उत्साह हा व्याप्य आहे; त्यामुळेंच वीररस हा क्रोधानें किंवा रौद्रानें व्याप्त आहे. तेव्हां चाफेकर म्हणतात त्याप्रमाणें त्यामध्यें रौद्ररसाचा अंतर्भाव न करितां वीराचाच रौद्रांत करणें भाग आहे. आधीं क्रोध व मग वीररसाचीं कृत्यें असाही संबंध असल्यानें वीराचा परिणाम म्हणूनही रौद्ररस मान्य करणें शक्य नाहीं. आतां यांमध्यें तडजोड करितां येण्याजोगी आहे ती अशी. वीररसाचाही स्थायिभाव क्रोध असा समजावा. त्याचें कारण वर दिलेंच आहे. पण साऱ्याच क्रोधाचा परिणाम रौद्रांत होत नसल्यानें रसाचें नांव वीररस ठेवावें. याप्रमाणें हे दोन रस एकत्र करून स्थायिभाव क्रोध व रस वीर अशी तडजोड केल्यास तें ठीक होईल. किंबहुना हीच व्यवस्थिति जुन्या व्यवस्थितीपेक्षां अधिक योग्य व स्वाभाविक होईल. रौद्र व वीराचें बाहेरचें स्वरूप अगदीं सारखें, किंबहुना एकच आहे असें दिसून येईल, फरक असल्यास अंशाचा असेल, जातीचा नाहीं. आपल्या ग्रंथकारांनीं या दोन रसांचे दिलेले विभावअनुभावही जवळ जवळ एकच आहेत. साहित्यदर्पणांतील पुढील यादी पहा.

रौद्र	वीर
१ आलम्बनमरिस्तत्र (आलम्बन–शत्रु)	१ आलम्बनविभावस्तु विजेतव्यादयो (आलम्बन–विजेतव्य=शत्रु)
२ तच्चेष्टोद्दीपनं मतम् (उद्दीपन–त्याचीं कृत्यें)	२ विजेतव्यादिचेष्टाद्यास्तस्योद्दीपनरूपिणः विजेतव्य=शत्रु त्याचीं कृत्यें=उद्दीपनवि·
३ अनुभाव अनेक दिले आहेत. मुष्टिप्रहारपातनविकृतच्छेदावदारणैश्चैव इत्यादि.	३ अनुभाव अगदीं थोडे दिले आहेत. सहायान्वेषणादयः
	परिच्छेद ३, श्लोक २२८–३०

हेमचंद्रानें पुढील संचारिभाव दोहोंसही सामान्य दिले आहेत; [illegible], आवेग, अमर्ष, इत्यादि. वरील यादीवरून असा सहज [illegible] होईल कीं, आपल्या पूर्वग्रंथकारांसही या दोन रसांत फारसा भेद [illegible]वयाचा नव्हता. परंतु भरतापासून ' मागून आलें व पुढें नेलें ' अशापैकींच प्रकार त्यांनीं केला. याप्रमाणें वीररसाची व्यवस्था लावून त्याची व्याप्तीसुद्धां वाढविणें जरूर आहे. मागें सुचविल्याप्रमाणें सात्त्विक क्रोध दर्शविण्याचे सत्याग्रह, अन्नत्याग इत्यादि आधुनिक प्रकारही त्यांतच अंतर्भूत व्हावेत. या वीररसाच्या प्रकारांत आमचे पूर्वीचे विभावानुभाव कदाचित् दिसणार नाहींत हें खरें. पण स्थलकालपरत्वें साऱ्याच गोष्टींचें स्वरूप असें बदलत जातें तसेंच त्यांचेंही होतें. असो.

शृंगार

उरतां उरला शृंगार. याची व्यवस्थिति लावितांना आपल्यास या भावनांच्या शास्त्रांत जरा अधिक खोल गेलें पाहिजे. या भावनां- (Emotion)च्या संघाखेरीज ज्यांना Sentiment असें म्हणतां येईल, अशा प्रकारचे अधिकारी धर्म मनुष्यांत वास करीत असतात. या धर्मांच्या मुळाशीं स्वामित्वाची इच्छा असते. हिलाच (Desire) असें नांव देतां

येईल. या इच्छेच्या योगानें निरनिराळया भावना व धर्म प्रबल होऊन त्यांचेंच स्वामित्व माणसावर चालतें. या इच्छांना वर सांगितलेल्या सहा मूलभूत भावना साहाय्यक किंवा गौण असतात. या इच्छा प्रबल होऊन त्यांचें वर्चस्व माणसांवर झालें कीं, अशी विशिष्ट इच्छा आपण त्या माणसाचा अधिकारी स्वभाव वा धर्म (Ruling sentiment) आहे असें म्हणतो. उदाहरणार्थ:—द्रव्याची इच्छा असणाराला लोभी म्हणतों, कीर्तीची इच्छा असल्यास महत्त्वाकांक्षी म्हणतों, प्रेमाची असल्यास प्रेमळ म्हणतों वगैरे. पण या प्रत्येक इच्छेस वरील सहाही मूलभूत (Primary) भावना साहाय्यक असतात. उदाहरणार्थः– आपल्या इच्छेची वस्तु किंवा व्यक्ति न मिळाल्यास दुःख, कोणी त्याच्या प्राप्तीचे आड आल्यास क्रोध, प्राप्ति झाल्यास आनंद व प्रतिस्पर्धी असल्यास त्यापासून भीति इत्यादि भावना ह्या तेथें असतातच. शृंगाराचा स्थायिभाव जी रति, हीही अशीच एक इच्छा आहे. इतर मूलभूत भावनांत इच्छेचा अभाव पुष्कळ वेळां असूं शकतो. उदाहरणार्थः– ताजमहाल पाहून होणारा आनंद, मित्रनाशामुळें होणारें दुःख, खोल दरी पाहून वाटणारें भय वा बेडूक पाहून वाटणारी जुगुप्सा यामध्यें इच्छेचा कांहीं भाग नसतो. निदान पहिल्या कांहीं क्षणांत तरी हेच विकार मन व्यापून असतात. परंतु शृंगाराची गोष्ट तशी नाहीं. रति ही भावना इच्छेवर अवलंबून आहे, व शेवटीं या सहा मूलभूत भावनांवर अधिष्ठित आहे. तथापि मूलभूत नव्हे, व तितकी व्यापकही नव्हे. बालांत व वृद्धांत हिचा साधारणपणें अभाव असतो. तशी गोष्ट या इतर भावनांची नाहीं. तेव्हां रति ही भावना या भावनांच्यापेक्षां प्रबळ व अधिकारी असली व या भावनांचा आपल्या कार्याकडे उपयोग करून घेत असली तरी ती तितकी मूलभूत व व्यापक नाहीं हें कबूल केलें पाहिजे. असें असतां हीस रसाचें महत्त्व व पदवी देण्याचें कारण एवढेंच आहे कीं, इच्छासंघांत (Sentiments) अन्तर्भूत होणाऱ्या साऱ्या भावनांमध्यें ही भावना प्रबळतर व व्यापक आहे. द्रव्यलोभ किंवा महत्त्वाकांक्षा हीं साऱ्या मानवांत सांपडणार नाहींत, पण रतिभावना आयुष्याच्या एका अवस्थेंत कां होईना, पण साऱ्या मानवांना साधारण आहे. म्हणूनच मूलभूत नसतांही या भावनेस रसपदवी दिली आहे. इतर मूलभूत नसलेल्या भावनांस रसपदवी न देण्याचें कारणही हेंच आहे. बहुतेक संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांनीं शांत, भक्ति, वात्सल्य इत्यादि भावनांस रसपदवी जी नाकारली आहे ती याचकरितां. त्या भावना आधीं मूलभूत नाहींत; अगदीं लहान मुलांत भक्ति, वात्सल्य, व नित्यानित्यविवेकजन्मा असा भाव ऊर्फ शांतरसाचा स्थायिभाव निर्वेद, हे मुळींच मिळणार नाहींत; असल्यास अगदीं अपवादात्मकच असतील. शिवाय मोठया माणसांतही हे धर्म साऱ्यांत सांपडतील असें नाहीं. म्हणजे त्यांत व्यापकत्वही नाहीं. किंबहुना हे धर्म फारसे नाहींत असेच लोक अधिक निपजतील. यामुळें भक्तिरसालाही स्वतंत्र रसपदवी देतां येणार नाहीं. असो. याप्रमाणें पूर्वींच्या रसव्यवस्थेंत काय काय फेरफार केले असतां तीच रसव्यवस्था आधुनिक मानसशास्त्राच्या पायावर उभारतां येण्याजोगी आहे हें दिसून येईल. अर्थात् त्यांनीं

सांगितलें नसलें तरी भावनांच्या या सूक्ष्म वर्गीकरणाचें ज्ञान अनुभवानें असल्याखेरीज त्यांनीं ही अष्टविध रसरचना अंगीकारिली नाहीं. रसोत्पत्ति होण्याचें मूळ ज्या भावना, त्या भावनांच्या वर्गीकरणावरच रसांचें वर्गीकरण अवलंबून पाहिजे. त्यांच्या वाङ्मयांतील उपयोगावर तें अवलंबून ठेवितां येणार नाहीं. या भावनांकडे पाहण्याची मानसशास्त्रज्ञांची दृष्टि सत्यशोधनाकडे असली व कवीची दृष्टि त्यांतील सौंदर्य बघण्याची असली तरी वर्गीकरण हें या सत्यशोधनाच्या पायावरच झालें पाहिजे. कवीची दृष्टि एकच व त्याचा साऱ्या रसांचा अनुभव आनंदमयच असें जरी असलें, तरी जोंपर्यंत आपण त्यांचें वर्गीकरण करीत नाहीं तोंपर्यंतच हें बोलणें आहे. एक तर रस हा आनंददायी आस्वादरूप असल्यानें एकच एक आहे असें म्हणणें भाग आहे. नाहींतर शृंगारवीरादि वर्ग पाडावयाचे झाल्यास रसांचा विषय ज्या भावना त्यांच्या मानसशास्त्रीय उपपत्तीकडेच वळणें भाग आहे. व्यक्तिगत (Subjective) दृष्टि घेतल्यास सौंदर्यास्वादरूप एकच रस शक्य आहे, नाहींतर वर दाखविल्याप्रमाणें अनेक रस समजणें जरूर आहे; व शास्त्रीय दृष्टीच पत्करणें भाग आहे. शिवाय काव्य झालें तरी वस्तुस्थितीस सोडून फारसें दूर जाऊं शकत नाहीं, व म्हणून बीभत्स रसासारख्या सौंदर्याविरुद्ध रसासही अप्रधान कां होईना स्थान मिळतें.

या सात वा आठ रसांच्या व्याप्तीमध्यें फरक केला पाहिजे, हें मागें सुचविलेंच आहे. हास्यरससंबंधीं कांहीं सूचना त्या रसाच्या चर्चेच्या वेळींच आल्या आहेत. आतां अद्भुतासंबंधींही तशाच प्रकारचा फरक करणें भाग आहे.

अद्भुत

कांहींतरी अलौकिक घटना ही त्याचें आलम्बन आहे. त्या घटनेच्या धर्मांचें वर्णन उद्दीपन होतें. स्तम्भ, स्वेद, रोमांच, गद्गदस्वर, मानसिक गोंधळ, डोळे मोठे होणें हे त्याचे अनुभाव होत. वितर्क, आवेग, संभ्रान्ति व हर्ष हे त्याचे संचारिभाव होत.[1] कोणचीही अलौकिक घटनाच फक्त आश्चर्य किंवा विस्मय उत्पन्न करू शकते असें नाहीं. साधारणपणें जें होईल असें आपल्यास वाटतें, तें न झाल्यास, तसेंच जें होणार नाहीं असें वाटतें तें झाल्यास अद्भुत रसास वाव आहे. पूर्वींच्या नाटकांत कोणा दैवी विभूतीचें अचानक आगमन, स्वर्गांतून मर्त्य-भूमीवर जाणें व येणें, मृत व्यक्तीस पुनर्जीवन देणें किंवा मरणाचे वेळींच वांचविणें, आकाशवाणी होणें इत्यादि गोष्टी अद्भुत रसास कारणीभूत होत. परंतु या गोष्टी हल्लींच्या नाटकांत खपणार नाहींत. तेव्हां वर दर्शविल्याप्रमाणें त्यांच्या कारणांत नवीन परिस्थिति व अभिरुचि यांस योग्य असा फरक करणें आवश्यक आहे. शिवाय अनपेक्षित गोष्टींनींच हें विस्मय-जनन होतें असें नाहीं. रात्रींच्या वेळीं तारांनीं युक्त असे नभोंगण पाहून किंवा एखादी घाटांतील खोल दरी पाहून उत्पन्न होणारा विस्मय हा अनपेक्षित गोष्टींच्या घटनेमुळें होतो असें नाहीं.

अद्भुताचा उपयोग इतर भावनांचा आवेग वाढविण्याकडे फार उत्तम प्रकारें होतो.

---

१. सा. द. परि ३– २४२-४३-४४.

भय व आनंद, या दोन भावना विशेषतः अशा आहेत. हें भय किंवा हा आनंद अकल्पित वेळीं, अनपेक्षित अशा पद्धतीनें प्राप्त झाल्यास त्याचें प्रमाण फार मोठें असतें. अर्थात् पहिल्या कांहीं क्षणांत मागें सांगितल्याप्रमाणें स्तंभ हा भाव नेहमीं अनुभवायास लागतो व नंतरच हे मूळचे भाव प्रबल होतात. शोकाची गोष्ट जरा निराळी आहे; मनुष्याच्या स्वाभाविक प्रवृत्तीमुळें शोकास सारखा प्रतिकार होत असतो. तथापि दुःख अनपेक्षित असल्यास त्याचाहि जोर नेहमींपेक्षां अधिक असतो. स्तंभ हा अनुभाव शोकांत बऱ्याच वेळां दिसून येईल. आनंदाचाही अतिरेक व तोही अनपेक्षितपणें झाल्यास संज्ञाभाव उत्पन्न करितो. हर्षवायूसंबंधीं निराळें सांगावयास नको. परंतु या इतर भावनांशीं मिश्रित असतां अद्भुताचा परिणाम अधिक सुंदर होतो हें खरें असलें तरीही ती भावना त्या वेळीं देखील स्वतंत्र अशीच असते, शोक किंवा आनंद यांनीं उत्पन्न झालेली नव्हे. तसेंच पाहिल्यास शोक हा आनंदाचा अभाव किंवा आनंद हा दुःखाचा अभाव, भय व क्रोध हे या शोकावर अवलंबून असे आहेत असें केव्हां केव्हां आपल्यास दिसून येईल; पण आश्चर्य ही भावना या कोणत्याही भावनेचें कार्य आहे असें आपल्यास म्हणतां यावयाचें नाहीं. इतकी स्वतंत्र ही भावना असल्यानें तिचें स्थानही स्वतंत्र आहे असें म्हटलें पाहिजे.

या अद्भुताच्या अनुभावांचें अवलोकन केल्यास आपल्या पूर्वग्रंथकारांचें सूक्ष्म अवलोकन समजून येईल. शँड अद्भुताच्या अनुभावांचें वर्णन पुढीलप्रमाणें करितो. It represents in both its chief varieties, an inability of the mind to interpret a present occurrence, or of the nervous system to adapt itself to a new situation. पहिल्यास संभ्रम तर दुसऱ्यास स्तंभ म्हणतां येईल. This failure of adaptation is expressed in the motionless attitude, the staring (नेत्रविकास), stupid expression, the inability to do anything, or to speak (गद्गदस्वर). यावरून मानसशास्त्राच्या दृष्टीनेंच याही रसाची व्यवस्था पूर्वग्रंथकारांनीं लाविली आहे असें दिसून येतें.

या ठिकाणीं बीभत्सासंबंधानेंही कांहीं थोडें लिहिल्याखेरीज चर्चेस पूर्णता येणार

बीभत्स

नाहीं. या रसाचा स्थायिभाव जी जुगुप्सा ती अद्भुता इतकी अगदीं लहान बालकांत दिसून येण्याइतकी मूलभूत नाहीं. तथापि लहान मुलांतही औषधें न घेण्याविषयीं किंवा कांहीं विशिष्ट पदार्थ न खाण्याची अगदीं स्वतंत्र व अकारण अशी प्रवृत्ति दिसून येते. या प्रवृत्तीची पुढें वाढ होत कांहीं विशिष्ट गोष्टींविषयीं सामान्य अशी जुगुप्सा उत्पन्न होते. अगदीं मूलभूत असे जुगुप्सेचे प्रकार म्हटले म्हणजे, कांहीं विशिष्ट पदार्थ न आवडणें, गिळगिळीत वस्तूंस हातही न लावण्याची प्रवृत्ति, बेडूक, गोगलगाय इत्यादि निरुपद्रवी प्राण्यांसही हात न लावण्याची प्रवृत्ति, इतरही जात किंवा किडे यांच्याविषयीं अप्रीति, घाण, खरूज इत्यादि रोग व रोगी यांच्यापासून दूर राहण्याची वृत्ति इत्यादि होत. ही शारीरिक जुगुप्सा मानसिक जुगुप्सेंत परिणत होऊन दुर्गुणांविषयींची स्वाभाविक अप्रीति दुष्ट

मनुष्यांबद्दल द्वेषयुक्त तिरस्कार, अनीतिकारक कृत्यांविषयीं पराङ्मुखता इत्यादि जुगुप्सेचीं रूपांतरें दिसतात. याही पुढें जाऊन एका विशिष्ट प्रकारच्या रहाणीसंबंधीं, उदाहरणार्थ तात्त्विक विचारांच्या माणसांत शहरांत लोकांच्या गर्दीत राहण्यासंबंधीं वाटणारी जुगुप्सा किंवा एकंदर आयुष्यासंबंधींच उत्पन्न झालेली अप्रीति, कीं ज्यामुळें आत्महत्येसारखीं घोर कृत्यें होऊं शकतात, असेही प्रकार आपल्यास दिसून येतील. तेव्हां आपली बीभत्स रसाची कल्पनाही आपल्यास व्यापक करावी लागेल. याकरितां वाङ्मयांतील दोन प्रसिद्ध उदाहरणें आपण घेऊं. एक अर्जुनाचें व दुसरें हॅम्लेटचें. अर्जुनाच्या मनांत समरांगणावर उभें राहिल्यावर पुढें होणाऱ्या भयंकर संहाराचें, व विशेषतः आपण आपल्या लोकांस मारण्याचें दुष्ट मनुष्याचें कृत्य, उभें राहिलें, व त्याच्या मनांतली स्वाभाविक जुगुप्सेची प्रवृत्ति जागृत झाली, व आपलें काम करण्यास तो नाकारूं लागला. ही त्याचा भावना शांत रसांत घालणें योग्य होणार नाहीं. कारण त्याची कार्यविन्मुखता ही नित्यानित्यविवेकापासून उत्पन्न झालेली नाहीं. तें ज्ञान त्यास श्रीकृष्णाकडून अद्यापि मिळावयाचेंच आहे. ही त्याची भावना म्हणजे घोर कर्माविरुद्ध असलेली मानवाची साहजिक मनोवृत्ति अथवा जुगुप्साच होय. दुसरें उदाहरण हॅम्लेटचें. आपल्या आईची व्यभिचारात्मक अनैतिक प्रवृत्ति; चुलत्याचा आपल्या पुतण्यास, एक तर आपल्या अनैतिक कृत्यास संमतिपूर्वक मौन अवलंबन करविण्याचा प्रयत्न, किंवा त्यास नाहींसें करण्याचा प्रयत्न व यांमध्यें त्याची दिसून येणारी दुष्ट वृत्ति; पोलोनियस् या म्हाताऱ्याची हांजीहांजीखोरपणाची वृत्ति; राजाच्या वतीनें आपल्याकडे बोलावयास येणाऱ्या मित्रांचा स्वार्थ, एकंदर मनुष्यजातीची नीच प्रवृत्ति पाहून, या 'संसारभावां' पासून 'बीभत्समान' असें त्याचें मन ऑफेलियाच्या प्रेमासंबंधानेंही संशयित होऊन, 'जगावें कीं मरावें?' अशा विचारांच्या भोंवऱ्यांत जें सांपडलें तें या सार्वत्रिक प्रबल अशा जुगुप्सेनेंच होय. याची भावनाही शांत रसांत घालणें शक्य नाहीं हें उघड आहे. तेव्हां फक्त दुर्गन्धमांसरुधिरमेदकृमिपात इत्यादि आलम्बन धरून ज्या शारीरिक बीभत्स रसाची आपल्या पूर्वींच्या ग्रथांत उभारणी झाली आहे ती अत्यंत संकुचित आहे हें उघड आहे. व त्यामुळें जें काव्य सौन्दर्यावर अधिष्ठित झालें आहे त्यास बीभत्स रस अगदीं विरुद्ध आहे, त्यामुळें काव्यरसांत बीभत्सरस कसा येऊं शकेल असा आक्षेप घेणें सुलभ झालें आहे.[1] परंतु हा आक्षेप वरील दोन उदाहरणांस लागू पडणारा नाहीं, हें वाचकांच्या सहज लक्षांत येईल. याप्रमाणें या बीभत्स रसाचें क्षेत्र असें व्यापक केल्यास वरील दोन प्रसिद्ध काव्यप्रसंगांची व्यवस्था त्यांत सहज रीतीनें व योग्य प्रकारें लावतां येणें शक्य आहे. आत्महत्या हा अनेक काव्यांचा विषय असतो. नाटकांतही अनेक प्रसंगांस या गोष्टीचा आधार असतो. तेव्हां या आत्महत्येच्या पाठीमागें शोकाबरोबर ही उच्च प्रकारची मानसिक जुगुप्साही कारणीभूत असते. जुगुप्सेचा व त्याबरोबर बीभत्सरसाचा अर्थ व्यापक केल्यास त्यास सध्यांच्या रसव्यवस्थेंत असणारें गौण स्थान जाऊन इतर रसांइतकेंच महत्त्वाचें स्थान मिळेल.

---

१. श्री. शि. म. परांजपे, बेळगांवच्या संमेलनांतील अध्यक्षीय भाषण.

उरलेल्या रसांपैकीं शृंगार व करुण या रसांविषयीं थोडेंसें लिहून हा रसविचार संपवायचा आहे. शृंगाराविषयीं आमच्या ग्रंथकारांनीं इतकें लिहून ठेविलें आहे कीं, त्यावर अधिक लिहिणें पुनरुक्तीच्या दोषास पात्र होईल. शृंगार हाच रस सर्वांत अधिक प्रमाणांत काव्यांत दिसून येतो; इतकें कीं ' शृंगार राजा ' म्हणण्यापर्यंत पाळी आलेली आहे. स्वतः ध्वनिकारांनींही ' शृंगार एव मधुरः परः प्रल्हादनो रसः ' अशी कबुली दिलेली आहे. त्यावर वीस स्वतन्त्र ग्रंथ झाले आहेत. असें कां व्हावें याचें कारण मागें दिलेंच आहे. या भावनेइतकी प्रबल व आयुष्याच्या एका कालांत व्यापक अशी दुसरी कोणतीच भावना नसल्यानें इतर सहा मूलभूत भावनांना मागें सारूनही ही भावना श्रेष्ठतर ठरली आहे. या रसाचे आमचे लोकांनीं दोन निरनिराळे भाग कल्पिले आहेत व ते इतके महत्त्वाचे आहेत कीं, त्यांचा मुद्दाम उल्लेख करावा लागतो. पैकीं पहिला संभोग-शृंगार. या बाबतींत आमच्या कवींनीं फारशी मर्यादा अशी ठेविलीच नाहीं, व त्यांनीं न ठेविल्यानें साहित्यशास्त्रीयांनीं देखील याचीं सविस्तर वर्णनें केलीं आहेत. आजच्या कालांत या संभोगशृंगारांतील बहुतेक भाग अश्लील या सदरांतच ढकलिला पाहिजे, व तसा बहुतेक कवींनीं गाळलाही आहे हें ठीकच झालें. आज दुसऱ्या प्रकारच्या शृंगारासच बराचसा वाव आहे व तसा तो दिसून येतो. हा प्रकार म्हणजे विप्रलंभ होय. परंतु हा विप्रलंभ कांहीं विशिष्ट मर्यादेंत असेल तरच तो शृंगार राहूं शकतो. नाहींतर तो करुणरसांत पर्यवसित होतो. उत्तररामचरित्रांतील रामाचा सीतेपासून झालेला वियोग व त्यामुळें उत्पन्न झालेला रस हा इतका गंभीर स्वरूप पावतो, कीं त्यास करुण रस असेंच नामाभिधान प्राप्त झालें आहे. शृंगाराच्या खालोखाल हाच रस अधिक प्रभाव-शाली व लोकप्रिय आहे. भवभूतीनें उत्तर रामचरितांतच 'एको रसः करुण एव, निमित्तभेदाद्भिन्नः पृथक्पृथगिवाश्रयते विवर्तान्' (एकच करुणरस निमित्तभेदानें निरनिराळीं स्वरूपें घेतो.) असें म्हटलें आहे. या कवितेचा अर्थ अर्थातच पूर्वीच्या संदर्भानें नियन्त्रित आहे. तथापि त्यावरून त्या रसाची शक्ति प्रतीत होईल. हा रस लोक-प्रिय असण्याचें एक कारण तो अनुभवानें सर्व लोकांस पटतो हें आहे. ' सुख पाहतां जवापाडें । दुःख पर्वताएवढें ॥ ' अशी स्थिति असल्यानें, किंवा ती तशी आहे अशी सार्वत्रिक समजूत असल्यानें, लोकांस दुःखांचा अनुभव बहुधा असतोच. कवींचीही तीच स्थिति असल्यानें त्यांच्याकडूनही या रसाचीं चित्रें उठावदार व परिणामकारक रीतीनें रेखिलीं जातात. व पुष्कळ वेळां अशींच चित्रें भावनापरिवाही असतात. 'Our sweetest songs are those that tell of saddest thought' या वचनांतील रहस्यही हेंच आहे. गोष्ट, नाटक, वा काव्य हें शोकपर्यवसायी करण्याची आधुनिक प्रवृत्तीही या लोकांच्या सहानुभवावरच आधारली गेली आहे.

याप्रमाणें रसव्यवस्था लागली तरी सारेंच काव्य या व्यवस्थेच्या साच्यांत बसेल असें नाहीं एवढें मात्र कबूल केलें पाहिजे. स्कॉटच्या 'Breathes there the man' किंवा वर्डस्वर्थ्च्या ' We are seven ' सारख्या सर्वमान्य कविता या साच्यांत कोठें

व कशा बसवावयाच्या हा प्रश्नच आहे. पहिली वीररसांत घातली तरी दुसरी कोठें घालणार ? तिच्यासाठीं आणखी एक वत्सलरस कल्पिला तरी बालकवींची ' निर्झर ' ही कविता कोणत्या रसाखालीं जाईल ? तेव्हां अशा अडवणी येत जाणार. भावनांचें सूक्ष्म विवेचन असजसें वाढत जाईल तसतसें रसोपपत्तीचें हें वर्गीकरण अपुरें पडत जाईल. नवनवीन कल्पना व त्याबरोबर येणाऱ्या सूक्ष्म भावना यांना वर्गीकरणाच्या यन्त्रांत बसवूं पाहणें हेंच कित्येक वेळां अरसिकपणाचें होईल. परंतु सामान्य तऱ्हेनें काव्यांतील विषयाच्या स्वरूपाची स्थूल कल्पना येण्यास हें अपुरें वर्गीकरणही उपयोगी पडेल हें निःसंशय आहे. शिवाय आपल्या पूर्वीच्या काव्यशास्त्रांतील हा एक महत्त्वाचा भाग असल्यानेंही या अंगाचा या दृष्टीनें विचार करणें जरूर पडलें आहे. अर्थात् झालें हें विवेचन संपूर्ण नसून अपुरेंच आहे याची जाणीव प्रस्तुत लेखकास आहे. आपल्या पूर्व-ग्रंथांतून याचें अनेक सूक्ष्म विचार झाले आहेत. कोणता रस कोणत्या रसास अनुकूल व साहाय्यक आहे, कोणता त्यास विरुद्ध आहे, कोणाचे अनुभाव कोणास साधारण आहेत, कोणते संचारिभाव अनेक भिन्न रसांतही सांपडूं शकतात याचा बराच विचार त्यांनीं केला आहे. परंतु प्रस्तुत ग्रंथाच्या मर्यादेकडे पाहून, व हा विचार कदाचित् यापुढें कंटाळवाणा होण्याचा संभव असल्यानें, तो येथेंच संपविणें जरूर वाटतें. नाहींतर रस-मञ्जरी, रसतरंगिणीसारखा एखादा स्वतंत्र ग्रंथच लिहावयाची पाळी आली असती.

प्रकरण ७ वें



रीति-विचार



प्रास्ताविक

मागें काव्याच्या आत्म्याचा विचार करितांना काव्याचा आत्मा म्हणून रीतींचा कितपत अधिकार आहे याविषयीं विचार झालाच आहे. आतां त्याच रीतींचा विस्तृत विचार करावयाचा आहे. काव्याच्या बाह्यांगाचाच कां होईना, परंतु हा एक महत्त्वाचा विचार आहे. काव्याचें दुसरें एक बाह्यांग जें अलंकारांचें, त्यापुढें संस्कृत अलंकारशास्त्राच्या अर्वाचीन कालांत रीतिविचाराचें महत्त्व कमी झालें असलें तरी वस्तुतः तें तितकें कमी नाहीं व प्राचीन कालीं नव्हतेंही. कवितारमणीच्या एकंदर शरीरांत अलंकारांचें स्थान रीतीपेक्षांही खालच्या दर्जाचें आहे, हें पुढील आलंकारिक विसरले. अलंकार कितीही सुंदर झाले, तरी ते शरीराशीं एकजीव होऊं शकत नाहींत. ते शरीरावरून काढून दूर ठेवितां येतात, अशीच अलंकारांविषयींची सर्व तज्ज्ञांची कल्पना होती. रीतींची गोष्ट तशी नाहीं. त्यांचा काव्यशरीराशीं संबंध अधिक जिव्हाळ्याचा आहे. अलंकारांचें साम्य जर व्यावहारिक दागिन्यांबरोबर समजावयाचें, तर रीतींचें साम्य शरीराची ठेवण किंवा बांधा याबरोबर समजावें लागेल. हा बांधा, किंवा ही ठेवण शरीरापासून केव्हांही दूर करितां येण्याजोगी नाहीं. रीतींसंबंधींची हीच कल्पना इंग्रजी वाङ्मयामध्यें सांपडेल. ती शरीरावर घालावयाच्या वस्त्रासारखी नसून शरीरावरच्या कातडीइतकी शरीराशीं संबद्ध आहे अशी ती कल्पना होय. असें असल्यानें या अंगाकडे जावें तितकें लक्ष आधुनिक टीकाकारांचें गेलें नाहीं असें म्हणणें भाग आहे.

रीति व समनार्थक शब्द

रीति म्हणजे काय याची संस्कृत टीकावाङ्मयांतील कल्पना काय आहे हें प्रथमतः पाहणें जरूर आहे. ज्या वामनानें रीतींचा जोराचा पुरस्कार प्रथम केला, त्यानेंच रीति हा शब्दही प्रथम उपयोगांत आणला असें म्हणावयास हरकत दिसत नाहीं. त्याच्यापूर्वी दण्डीनें रीतींचा विचार विस्तृतपणें केला असूनही तो रीति हा शब्द मात्र कोठें वापरीत नाहीं. रीति ऐवजीं मार्ग किंवा वर्त्म असा शब्द दण्डीनें आपल्या काव्यादर्शांत वापरलेला आहे. पद्धति हाही शब्द दोन ठिकाणीं योजिलेला आढळतो. या शब्दांचे यौगिक अर्थ बघितले तर वाट, रस्ता, असा अर्थ त्यांमधून निघतो. मार्ग किंवा वर्त्म म्हणजे मोठे रस्ते धरिले, तर पद्धति ही पायवाट ठरेल. म्हणजे काव्यार्थाची जाण्याची वाट असा या शब्दांचा अर्थ झाला. भोजानें दिलेल्या 'रीति' शब्दाच्या व्युत्पत्तीकडे पाहिलें तरीही हाच अर्थ निघेल. त्याचे मतें रीति शब्द 'री' या गत्यर्थक धातूपासून निघाला.

म्हणजे जाण्याची पद्धति, किंवा मार्ग, किंवा तऱ्हा असाही त्या शब्दाचा अर्थ झाला.[1] परंतु शब्दांच्या या यौगिक अर्थावरून काव्याचा आणि रीतींचा जिव्हाळ्याचा संबंध व्हावा तितक्या उत्कट रीतीनें प्रतीत होत नसला तरी त्या शब्दाच्या काव्यांतील व्यावहारिक अर्थाकडे पाहिल्यास ती प्रतीति खास होईल म्हणून आपण त्याकडेच वळूं.

रीतीची व्याख्या

रीतींची स्पष्टपणें व्याख्या प्रथम वामनानेंच केली. काव्याचा आत्मा ‘ रीति ’ आहे असें सांगून त्यानें लगेच ‘ रीति ’ म्हणजे काव्यांतील **पदांची** एक **विशिष्ट** तऱ्हेची **मांडणी** असें सांगितलें आहे. विश्वनाथानें ही रीति म्हणजे **पदांची संघटना** अशीच रीतींची व्याख्या दिली आहे. रचनेची ही विशिष्टता कशांत आहे असा प्रश्न उद्भवल्यास त्याला वामनाचें उत्तरही तयारच आहे. हा विशेष गुणांवर अवलंबून आहे (विशेषो गुणात्मा). दण्डीनेंही, श्लेष, प्रसाद, समतादि दहा गुण हे वैदर्भी रीतीचे प्राण समजले जातात असें म्हटलें आहे. विश्वनाथानें अधिक स्पष्टीकरणार्थ पदांचीही संघटना वाक्यांतील निरनिराळ्या **अंगांची** जी कांहीं एक **विशिष्ट** प्रकारची **ठेवण** असते तिनें युक्त अशी असते (अंगसंस्थाविशेषवत्) असें म्हटलें आहे. शब्द किंवा पदें जर काव्याचें स्थूल शरीर समजावयाचें तर त्यांची विशिष्ट रचना ही त्या स्थूल शरीराची ठेवण, किंवा बांधा आहे अशीच कल्पना आपणांस केली पाहिजे. रीती या काव्यार्थाचे नुसते मार्ग (रस्ता) आहेत असें नसून त्या काव्याच्या शब्दार्थरूपी शरीराशीं अगदीं निकटत्वानें संबद्ध आहेत व म्हणूनच त्यांचें काव्यविचारांत महत्त्व आहे.

रीतींमध्यें शब्दांचें महत्त्व

परंतु रीतींचा विचार करावयाचे वेळीं या शब्दांच्या विशिष्ट रचनेकडेच लक्ष द्यावयाचें कीं कांहीं आनुषंगिक विचारांची चर्चा करावयाची हा प्रश्न येतो. विश्वनाथानें केलेल्या व्याख्येवरून व पुढें वैदर्भी, गौडी इत्यादि रीतींचीं जीं लक्षणें त्यानें केलीं आहेत, त्यांवरून फक्त शब्दविचारच मनांत येतो, व त्यांत देखील अर्थासंबंधीं उल्लेख नाहीं. रीतिविचारांत शब्दांचें महत्त्व अत्यंत आहे. (The right vocabulary–Pater)- परंतु तें योग्य शब्दांचें आहे. आणि शब्दांची ही योग्यता कशांत आहे याचाच विचार म्हणजे रीतिविचार होय. ही योग्यता अनेक गोष्टींवर अवलंबून राहील. वर्णनीय विषय, भावना, त्या ज्यांच्या मुखांतून यावयाच्या त्यांची भाषा, त्यांची संस्कृति, विद्वत्ता, प्रागल्भ्य, शब्दगत माधुर्य इत्यादि अनेक गोष्टी यांत येतील, व याकरितांच नुसत्या शब्दांच्या मांडणीकडेच लक्ष न पुरवितां त्या शब्दांची योग्यता व औचित्य यांचाही विचार करणें जरूर आहे. ही दृष्टि पुढें ठेवून दण्डीनें, त्याआधीं भरतानें, व नंतर वामनादिकांनीं शब्दगत निरनिराळ्या गुणांची चर्चा केली आहे. या गुणांच्या अस्तित्वावर किंवा अभावावर निरनिराळ्या रीति अवलंबून आहेत असें दण्डीवामनादिकांचें मत आहे. भरतानें कोणत्याच मार्गाचा उल्लेख केला नाहीं.

---

१. रीङ् गताविति धातोः सा व्युत्पत्त्या रीतिरुच्यते । भोज, स. कं २, २७.

रीतींची संख्या

या रीतींची संख्या निरनिराळ्या लेखकांनीं निरनिराळी दिली आहे. दण्डीनें या रीति अनेक आहेत (अस्त्यनेको गिरां मार्गः) असें म्हटलें असूनही या अनेक रीतीपैकीं वैदर्भी व गौडी या दोन्हीं-मध्यें असणारा भेद स्पष्ट असल्यानें (प्रस्फुटान्तर) त्यांचेंच तेवढें वर्णन त्यानें केलें आहे. श्लेष, प्रसाद, समता, माधुर्य इत्यादि दहा गुणांपैकीं बहुतेक (ओजखेरीज-करून) गुणांचें वास्तव्य असल्यास ती रीति वैदर्भी होते असें सांगून वैदर्भी रीतीच आपल्या मतें अनुकरणीय आहे, गौडी रीति चांगली नाहीं असें दर्शवून या रीतींची चर्चा संपविली आहे. भामह या दोन रीतींचा उल्लेख करून या दोन रीतीं-मधील कांहीं जणांनीं केलेला भेद हा अर्थशून्य व म्हणून अनावश्यक आहे असें म्हणतो (परि. १–३२). वामनानें वैदर्भी, गौडी, व पाञ्चाली यांचा उल्लेख केला आहे. त्यांपैकीं पहिली वर उल्लेखिलेल्या सर्व गुणांनीं युक्त असते, गौडीमध्यें ओज व कान्ति हे दोन व पाञ्चालींत माधुर्य, सौकुमार्य हे दोन गुण आढळतील असें तो म्हणतो. या तिन्हींमध्यें वैदर्भीचाच अङ्गीकार लेखकानें करावा असें त्याचें मत आहे.[1] कारण तिच्यामध्यें सर्व गुण आहेत. दुसऱ्या व तिसऱ्या मार्गांत थोडे गुण असल्यानें ते धरूं नयेत. वैदर्भी रीतीचें अवलंबन नीट करितां यावें म्हणून इतर रीति प्रथम उचलाव्यात हें म्हणणेंही वामनास पसंत नाहीं.[2] भलत्याच गोष्टीमागें लागल्यानें मुख्य इष्ट गोष्टीची प्राप्ति होणार नाहीं असें तो म्हणतो. वैदर्भीतही समास नसतील तर ती शुद्ध वैदर्भी होय. राजशेखरानें आपल्या काव्यमीमांसेंत वामनाच्याच तीन रीतींचा उल्लेख केला आहे. परंतु कर्पूर-मञ्जरींत दुसऱ्या तीन १ वच्छोमी (वऱ्हाडमधील हल्लींचें वाशीम, पूर्वीचें वत्सगुल्म यावरून) २ माअही (मागधी) व ३ पञ्चालिआ (पाञ्चाली) नांवांचा उल्लेख केला आहे. पैकीं पहिली वैदर्भी व तिसरी पाञ्चाली याच होत. विश्वनाथानें या रीतींची संख्या वैदर्भी, गौडी, पाञ्चाली व लाटी अशी चार सांगितली आहे. माधुर्यव्यञ्जक वर्ण व ललितरचना, समासांचा अभाव किंवा किंचित् प्रमाणांत अस्तित्व हे वैदर्भीचे गुण होत; ओज, आडम्बर व समासप्रचुरता हे गौडीचे गुण होत. या दोन्हींशिवाय इतर वर्ण व समस्त अशीं ५–६ पदेंच असणें हें पाञ्चालीचें लक्षण होय. लाटी ही वैदर्भी आणि पाञ्चाली यांच्या मधली आहे असें विश्वनाथाचें मत आहे. रुद्रटानें विश्वनाथा-इतक्याच व त्याच नांवांचा उल्लेख केला आहे. व सर्वांत अधिक म्हणजे सहा भोजानें सां-गितल्या आहेत. आवन्ती व मागधी या दोन अधिक घातल्या आहेत.[3]

---

१. समस्तगुणा वैदर्भी। ओजःकान्तिमती गौडीया। माधुर्यसौकुमार्योपपन्ना पाञ्चाली तासां पूर्वा ग्राह्या। गुणसाकल्यात्। न पुनरितरे, स्तोकगुणत्वात्।

का. लं. सू. अधि. १, अ. २, १०–१५.

२. अतत्त्वशीलस्य तत्त्वानिष्पत्तेः.

३. साहित्यदर्पण, परिच्छेद नवम. २-३-४-५.

या रीतींच्या नांवांकडे पाहिल्यास तीं नांवें निरनिराळ्या देशांवरून आलीं आहेत असें दिसून येईल. विदर्भ व गौड या दोन बाजूंच्या दोन देशांतील लोकांच्या अभिरुची सर्वस्वीं विरुद्ध होत्या असें दिसतें. विदर्भातील लोकांना साधेपणा व स्पष्टपणा हवा असून माधुर्य, सौकुमार्यादि काव्यास सौंदर्य आणणाऱ्या सूक्ष्म व ललित गोष्टींची अधिक आवड असल्यानें त्यांची अभिरुचि अधिक उच्च अशी समजूत त्या कालीं असावी. दाक्षिणात्य कवींची सरसत्वाबद्दलही अधिक ख्याति असावी; नाहींतर भर्तृहरीनें–'सरसकवयो पार्श्वतो दाक्षिणात्याः' असें म्हटलें नसतें. उलट गौडीय लोक भारदस्तपणा व आडम्बर यांच्या मागें लागले असून अन्तःसौंदर्यापेक्षां बाह्यसौंदर्याकडेच किंवा सौंदर्यापेक्षां भपक्याकडेच त्यांचें लक्ष अधिक असतें, असा पूर्वींच्या टीकाकारांचा समज होता. रसिकतेपेक्षां विद्वत्ता किंवा व्युत्पत्ति हीच अधिक उत्कटत्वानें त्यांच्या काव्यांत दिसून येते व म्हणून त्यांची अभिरुचि तितकी विदग्ध नव्हती असें दिसतें. काव्याचें मर्म कळण्यास विद्वत्तेपेक्षां सहृदयताच अधिक उपयोगी असल्यानें वैदर्भी रीतीचाच लेखकानें अंगीकार करावा अशी वामनानें स्पष्ट शब्दांत सूचना दिली आहे. या दोन देशांमध्यें जे दुसरे देश येतात त्यांच्या नांवांवरून इतर रीतींना नांवें मिळालीं आहेत. पांचाल देशांतील लोकांना प्रिय ती पांचाली. लाट व मगध देशांतील लोकांची ती अनुक्रमें लाटी व मागधी होय. अर्थात् या दोन टोंकांच्या मध्यें या इतर रीति असावयाच्या हें उघड आहे. सर्व गुण असणारी वैदर्भी व त्यांचा बहुतेक अभाव असणारी गौडी यांच्यामध्यें माधुर्यसौकुमार्य असणारी पांचाली (वामन), व वैदर्भी आणि पांचाली ह्यांच्यामध्यें असणारी रीति ती लाटी (विश्वनाथ) अशी व्यवस्था पूर्वींच्या ग्रंथकारांनीं केली आहे.

ध्येयभूत रीति

वस्तुतः रीति ही एकच पाहिजे. रीति म्हणजे योग्य शब्दांची योग्य रचना (The best words in the best order) ही व्याख्या जर खरी मानली, तर उत्तम रीति ही एकच असली पाहिजे. तीमध्यें विषयानुरूप शब्दांची रचना असल्यास केव्हां मधुर वर्णांची योजना होईल तर केव्हां कठोर वर्णच अधिक योग्य ठरतील; केव्हां साधेपणा योग्य होईल, तर केव्हां आलंकारिक तऱ्हा योग्य होईल; केव्हां जोरदार शब्द लागतील, तर केव्हां सौम्यतादर्शक शब्द खुलून दिसतील. सारांश, वर वर्णिलेल्या रीतींमधील निरनिराळे विशिष्ट गुण एकाच उत्तम रीतीमध्यें भिन्न भिन्न वेळीं आवश्यक वाटतील व हे सर्व गुण योग्य शब्दांची योग्य मांडणी याच एका तत्त्वाखालीं येतील. या दृष्टीनें दण्डीचा वैदर्भी या एकाच रीतीचा गर्भित व वामनाचा स्पष्ट पुरस्कार हा योग्य आहे. एकच ध्येयभूत अशी रीति असणें हेंच योग्य होय अशी यांत मान्यता आली. कोणचीही कल्पना सर्वांत उत्तम शब्दांत व सर्वांत उत्तम तऱ्हेनें अशी एकाच तऱ्हेनें मांडली जाणें शक्य आहे. एकच विशिष्ट शब्द आपली कल्पना योग्य तऱ्हेनें मांडू शकतो. व असे शब्द बघणें हें कलावान् कवीचें ध्येय आहे. कित्येक वेळां हा शब्द मृदु, कान्तिमत् किंवा ओजस्वी नसेल (Smooth, winsome or forcible-Pater), परंतु

आपल्या मनांतील भावार्थ जर त्यानेंच योग्य रीतीनें व्यक्त होत असेल तर तोच शब्द काव्यमय आहे असें म्हटलें पाहिजे. अशा वेळीं इतर शब्दांचा, मधुर किंवा ओजस्वी असले तरी, मोह सोडणें यांतच कलावन्ताची योग्यता आहे. पुष्कळ कवींच्या मनांत अनेक असंबद्ध (Random) नादलहरी, छटा, वस्तु, बाहेरील जगांतून आंत गर्दी करितात व नवीन तयार होत असलेल्या काव्यांत घुसू पहात असतात; अशा वेळीं अशा गोष्टींचा शिरकाव होऊं न देणें हेंच खऱ्या कवीचें काम आहे. शिलर म्हणतोः The artist may be known rather by what he omits. अनेक कामचलाऊ शब्दांपैकीं फक्त अत्यंत योग्य असाच शब्द उचलिला पाहिजे. रीतींचें मुख्य तत्त्व हें आहे. (The one word for the one thing, the one thought, amid the multitude of words, terms that might just do; the problem of style was there ! The unique word, phrase, sentence, paragraph, essay or song, absolutely proper to the single mental presentation or unision within. Pater). द्रुतता किंवा मन्दता, श्लिष्टता किंवा प्रसाद इत्यादि गोष्टींचा त्या शब्दांत असलेल्या कलानुकूल्याशीं कांहीं संबंध नाहीं. आणि अशा शब्दांनीं गुंफिलेली कवीच्या मनांतली कल्पना मांडावयाची तरी कोणच्या तऱ्हेनें ? तर सरळ, प्रत्यक्ष, अलंकारडम्बरविरहित व यथार्थ अशा तऱ्हेनेंच मांडली पाहिजे. (Say what you have to say, what you have a will to say, in the simplest, the most direct and the exact manner possible, with no surplusage : There is the justification of the sentence. Pater on Style). आपल्या मनांत जशी आली तशीच, अगदीं बरोबर ती कल्पना वठेल अशाच तऱ्हेनें ती मांडिली पाहिजे. अलंकारांच्या फाजील भरतीनें मूळ कल्पनेपासून वाचक दूर जातो. अलंकारांतील सुंदर गोष्टींनीं मुळांतील विचाराकडे दुर्लक्ष्य होतें. म्हणूनच वस्तुस्थिति व तिचें कवीच्या मनांतील प्रतिबिंब हें यथार्थतेनें दाखविणें हें या मोडणींतील सार आहे. काव्यकलेंतील इतर सर्व उपयोगी युक्त्या या एका गोष्टीस सहाय्यभूत अशा मानल्या पाहिजेत. यासच ॲरिस्टॉटल् Propriety असें म्हणतो. कवीच्या मनांतली कल्पना, भाव, यथार्थ रीतीनें प्रकट झाल्यासच ती काव्यपद्धति श्रेष्ठ ठरेल. याच कारणामुळें रीति ही कविमनाची निदर्शक आहे असें म्हणतात (Style is Man).

रीतींचें अनेकत्व

कविमानसांत एकादी गोष्ट स्पष्टपणें आली असेल तर तिचें वर्णनही त्याच्या हातून स्पष्टपणें उतरेल. उलट त्याच्याच मनांत घोंटाळा माजला असेल तर तें संदिग्ध वठेल. मनांतली खळबळ किंवा प्रसन्नता लेखनांत शब्दांतून जशीच्या तशी प्रतिबिंबित होईल; असें असल्यानें ' व्यक्ति तितक्या प्रकृति ' या न्यायानें कवि जितके तितक्या रीती हें म्हणणेंही ओघानेंच आलें. कोणाला कांहीं, कोणाला कांहीं, अशा तऱ्हेनें कवींमध्येंही भिन्न रुचीनें धुमाकूळ घातला असल्यानें ज्याचा त्याचा आपला ' तृतीय पन्थ ' असतोच.

म्हणून दण्डीनेंही दोनच रीतींची चर्चा आपली उदाहरणादाखल दिली असली तरी, प्रथम ' अस्त्यनेको गिरां मार्गः ' असें म्हणून शेवटीं ' प्रत्येक कवीची एक अशा अनेक रीती असल्यानें त्यांचे भेद सांगणें येथें शक्य नाहीं. (तद्भेदास्तु न शक्यन्ते वक्तुं प्रतिकविस्थिताः) ' असें म्हणतो. या निरनिराळ्या कवींच्या पद्धतींमध्यें असणारें अन्तर सहज कळण्याजोगें असलें तरी प्रत्येकास निरनिराळें नांव देणें शक्य नाहीं.[1] तेव्हां दोन टोकांच्या दोन रीतींचेंच वर्णन देऊन इतर रीतींची चर्चा त्यांचे घटकावयव जे निरनिराळे गुण त्यांच्या चर्चेनेंच करावयाची हें उघड आहे.

येथपर्यंत झालेल्या विवेचनावरून रीतीसंबंधीं सामान्य ज्ञान झालें असेल, व पुढच्या प्रकरणांत गुणांची समग्र चर्चा झाल्यावर तें अधिक होईल हें खरें असलें तरी, वर उल्लेखिलेल्या दोन भिन्न रीतींची प्रत्यक्ष माहिती येथेंच करून देणें योग्य होईल. व तीच प्रत्यक्ष परिचय आतां करून द्यावयाचा आहे. ज्या एका मुख्य गुणामुळें या दोन रीतींत एवढें मोठें अंतर पडलें आहे, तो गुण म्हणजे प्रसाद होय. प्रसाद म्हणजे सहज अर्थप्रतीति. ती ज्या पद्धतीनें होईल तींत प्रसादगुण आहे, असें आपण समजावयास हरकत नाहीं. ही सहज अर्थप्रतीति मुख्यतः लोकप्रसिद्ध, दररोजच्या वापरण्यांतल्या शब्दांनीं होते. जेथें एकादा अर्थ व्यक्त करण्याची शक्ति दोन निरनिराळ्या शब्दांत सारखीच आहे, तेथें अनुप्रासाकरितां म्हणा, माधुर्याकरितां म्हणा, किंवा व्युत्पन्नता जास्त दिसते म्हणून म्हणा अधिक अप्रसिद्ध शब्दच घालण्याचा मोह कांहीं कवींस होतो व त्यामुळें सामान्य वाचकांस त्यांचें लेखन समजण्यास जड जातें. ' दगड ' शब्दाबद्दल ' उपल, ' ' फणी 'बद्दल ' कंकत, ' ' फुला ' बद्दल ' प्रसून, ' ' मुखा 'बद्दल ' आस्य, ' ' सद्रुणपणा, ' ' मूर्धजांचा स्तोम ' (केशपाश) असे शब्द वापरल्यानें कदाचित् भारदस्तपणा आला, तरी अर्थप्रतीतीस खास अडथळा होईल. मराठी काव्य लिहितांना संस्कृतची दृष्टि अजिबात दूर ठेविली पाहिजे. संस्कृतमध्यें प्रसादगुण असलेले शब्द मराठी वाचकांस अवघडच वाटतील. तेव्हां होतां होईल तों असे शब्द न घातले तर प्रसादगुणाचा पोष होईल. आणि हाच वैदर्भी रीतीचा विशेष आहे. याच्या उलट भारदस्तपणा किंवा दण्डी म्हणतो त्याप्रमाणें आडंबर किंवा व्युत्पन्नताच ज्यामध्यें ज्यास्त दिसते अशी रचना गौडी रीतीची द्योतक आहे. हा प्रसादगुण नुसत्या प्रसिद्धार्थ शब्दांच्या उपयोगावरच अवलंबून नाहीं. मोठमोठे समास, व वांकडीतिकडी रचना ह्यांमुळेंही या गुणास बाध मिळतो. ' तमाल-दल-संनिभाभिरामा, ' ' ग्रंथावलोकनविकस्वररूप, ' ' वात्या-रयाहत-पयोधि-रवा-समान, ' ' वायुप्रवाहपरिकंपितकेशजाल ' वगैरे सारखे लांब समास मराठींत तरी जडच जातात. पुष्कळ ठिकाणीं लांब समास नसतांही संस्कृत-प्रचुर रचनेनें क्लिष्टता येते. पुढील उदाहरणें त्याचीं दर्शक आहेत.

प्रसाद

---

१. इक्षुक्षीरगुडादीनां माधुर्यस्यान्तरं महत् । तथापि न तदाख्यातुं सरस्वत्याऽपि शक्यते- का. द. प. १, १०२

१. सकंप यत्तनु कंबलवेष्टित, शिरीं नीहारदुकूल। का. कौ. पा. १३८
२. कर्कश रव करि, जलौघ जेवीं उपलीं रोधितवेग। ,, ,,
३. मातें कार्या व्यवहृति परी ईश्वरार्शीच खास। ,, १३५
४. अभ्याशवर्ति मधुरोदक पल्वलासी। वि. वा. भिडे
५. वल्ली तिथें कठिनरज्जुसमानसार। ,,

पुढील उदाहरण वांकव्यातिकव्या रचनेचें आहे.

६. कालें आणिक कष्ट-दशेनें। क्षीणत्वाला होतें जाणें।
सगळ्यांचेंही परी प्रीतिचा।
ओम वाढतो उलटा साचा। के. सु.

७. मोठे उच्च, शिला किती पसरिल्या सर्वत्र ज्यांच्यावरी,
तुंगें तीं शिरलीं यदीय शिखरें तेशीं नभाभींतरीं।
आस्वर्गात् चढती सदोदित महात्म्यांचीं अशीं मानसें
या दृष्टीपुढतें पुनः बघतसे अद्रीश तेहो असे॥ के. सु.

येथें 'मोठे उच्च' या शब्दांचा संबंध खालीं शेवटीं 'अद्रीश' या शब्दाकडे असल्यानें दूरान्वयानें प्रसादहानि झाली आहे.

माधुर्य

वैदर्भी रीतीचा दुसरा गुण म्हणजे माधुर्य हा होय. या गुणाची सविस्तर चर्चा पुढें होईलच. परंतु येथें थोडी कल्पना आणून देणें भाग आहे. माधुर्य गुण म्हणजे दुःश्रवत्व किंवा कर्णकटुत्व या दोषाचा केवळ अभावच असें नाहीं. पुष्कळ लेखनांत कर्णकटु शब्द आल्यानें माधुर्याचा अभाव असतो, व अवघड व भारदस्त शब्दांसंबंधीं हें कर्णकटुत्व पुष्कळ वेळां सांपडत असल्यानें अशा शब्दांचा अभाव हें एक माधुर्यास कारणीभूत होतें. परंतु माधुर्यगुणास स्वतंत्र असें कांहीं अस्तित्वही आहे. कर्णकटु नसलेली रचना मधुर असेलच असें नाहीं. मात्र माधुर्य म्हणजे अनुप्रासात्मक रचना ही जी अलीकडे समजूत होऊन बसली आहे ती सर्वस्वीं चुकीची आहे. खालील ओळी उदाहरणार्थ घ्या.

१. कनक-रत्नमय लंका लोलक तळाग्नि तळपे जाण। चाफेकर
२. न रंजे कारंजे, निरखुनि फणीतें फणफणी। रघुनाथपंडित

किंवा, 'प्रेम तरंगे चित्त तरंगे, आत्माही रंगे।
जगत् रंगलें, विश्व रंगलें, एक प्रेमरंगें॥'

किंवा 'चराचरांनों, स्थिराचरांनों, नश्वर ईश्वर वा
प्रेमें जिंका ईशा साक्षात् कीं परमेश्वर व्हा.' गडकरी

अशा किंवा या प्रकारच्या ओळींत माधुर्य आहे असें म्हणणें म्हणजे माधुर्याचें पूर्ण अज्ञान दर्शविणें आहे. उघड उघड असणारा अनुप्रास व तोही कठोर वर्णांचा, दीर्घ अक्षरांचा असल्यास व त्यांत जोडाक्षरांचीही भर पडल्यास कर्णमधुर रचना न होतां ती

उलट कर्णकटु होते. अशा वेळीं अनुप्रास नसला तरच तें कांहींसें साह्य होतें. पण अलीकडे माधुर्याची ही कल्पनाच अस्तित्वांत आहे. त्यामुळें माधुर्याचे नांवाखालीं कर्णकटु रचनाच माजून राहिली आहे. असो. वर उल्लेखिलेले अनुप्रास हे गौडी रीतीस अभिमत आहेत, परंतु वैदर्भीस नाहींत. वैदर्भीत दिसून येणारें माधुर्य निराळ्या प्रकारचें व सूक्ष्म असतें. तींत वर्णानुप्रासाची जरुरी नाहीं, किंबहुना ते नसतील तर बरे. पुढील ओळ पहा.

'आला समजूं पिशाच आपण घडी भराया माझी '

या ओळींत असणारें श्रुत्यनुप्रास व त्यामुळें येणारें सूक्ष्म माधुर्य हल्लीं कोणाच्या लक्षांत येईल कां ? पण पुढील पृथक्करण पहा.

'ला–स ' हे दन्त्य, 'म–पि' हे ओष्ठ्य, 'शा–च' तालव्य, 'ण–ड–र–' हे मूर्धन्य, 'भ–म,' हे ओष्ठ्य व शेवटीं 'य–झ' हे तालव्य या वर्णाची अनुवृत्ति कांहीं ठराविक वेळानें झाल्यानें कानांस व उच्चारासही तें सोपें जातें व जोडाक्षरांचा पूर्ण अभाव असल्यानें या सहजतेंत पडणारी भरही खऱ्या रसिकाच्या कानांसच कळेल. याहूनही या गुणाचा अधिक सूक्ष्म विचार ' गुणविचार ' या प्रकरणांतच करणें योग्य असल्यानें या गुणाचा विचार येथेंच पुरे.

ओज

गौडी व वैदर्भी या दोन रीतींमध्यें भेद दर्शविणारा तिसरा गुण ओज हा समजला जातो. हा गुण दण्डीच्या मतें गौडी रीतींतच असतो. परंतु दण्डीचा अर्थ घेतल्यास त्याचें गुणांचें स्वरूप नाहींसें होऊन तो दोषरूप होतो व वर वर्णिलेल्या वैदर्भीच्या दोन गुणांचा अभाव अथवा दोष जसे गौडींत दिसून येतात तसाच हाही दोष गौडींत दिसून येतो. दण्डीचे मतें ओजस् म्हणजे समासांचें प्राचुर्य. हा अर्थात् हल्लींच्या काळीं किंवा पूर्वी देखील, वैदर्भी रीतीच्या अनुयायांस दोषच वाटे. परंतु कित्येकांस अजूनही व पूर्वी गौडी रीतीच्या अभिमान्यांस, विद्वत्तादर्शक असा असल्यानें, आवडत असेल व गुणही वाटत असेल. दण्डीचे मतें पूर्वींचे दोन गुण वैदर्भीत सांपडत असले तर हा तिसरा वस्तुतः दोष, परंतु गुणाखालीं मोडणारा प्रकार फक्त गौडींत दिसून येतो, वैदर्भीत नाहीं. तथापि ओजस् या गुणाच्या स्वरूपाविषयीं बराच मतभेद असल्यानें त्याविषयींची ही सविस्तर चर्चा पुढें गुणविचारावरच लोटणें भाग आहे. आज मराठींत ओजस् या गुणाविषयींची कल्पना अत्यंत अस्पष्ट आहे. तथापि एक प्रकारचा भासत असणारा जो जोर त्यासच ओजस् असें म्हणावयाचें असें दिसतें. ओज या शब्दाचा हाही अर्थ घेतला तरी तो गुण वैदर्भीपेक्षां गौडी रीतींतच ज्यास्त दिसून येतो असेंच म्हणावें लागेल. वैदर्भीत नाजूकपणा तर गौडींत ओबडधोबडपणा; पहिलींत सूक्ष्म संगीतमाधुरी तर दुसरींत खऱ्या सहृदयास अत्यंत अप्रिय पण इतरांस प्रिय असणारी कठोर व निष्ठुर अक्षरांची अनुवृत्ति; पहिलींत विनयशीलता, तर दुसरींत मिरविण्याची हौस किंवा दण्डीच्या भाषेंत आडम्बर, मग तें अर्थाचें वा अलंकारांचें असो, दिसून येईल.

व याच'या दोन रीतींमध्यें भेद ओळखण्याच्या खुणा आहेत. या तत्त्वावर मराठी कवींमध्यें वर्ग पाडावयाचे असतील तर जुन्या कवींत ज्ञानेश्वर, एकनाथ, नामदेव, विशेषतः श्रीधर हे वैदर्भी रीतीचे व मुक्तेश्वर, मोरोपंत, वामन, विठ्ठल, रघुनाथपंडित हे गौडीचे अनुयायी असें म्हणतां येईल. नवीन कवींत विद्याधर वामन भिडे, चाफेकर, कोल्हटकर किंवा आधुनिक कविपंचकांतील केशवसुत व गोविंदाग्रज हे गौडीचे अनुयायांत मोडतील; तर टिळक, विनायक, बऱ्याचशा प्रमाणांत ठोंबरे, हे वैदर्भीचे अनुयायी म्हटले जातील. अर्थात् वरील विभागणी सामान्य स्वरूपाची आहे. सारेच कवि वर उल्लेखिलेल्या कसोटीस तंतोतंत उतरतील असें नाहीं. त्यांतून अगदीं आधुनिक कवि वरील दोन रीतींच्या सांच्यांत बसविणें कठीणच जाईल. वरील नांवें फक्त मार्गदर्शनार्थच दिलीं आहेत.

रीतिविचाराबरोबरच दुसऱ्याही एका गोष्टीचा विचार येथें करणें आवश्यक आहे. तो म्हणजे वृत्तींचा होय. वृत्ति आणि रीति या दोन गोष्टींमध्यें संस्कृत टीकाकारांचा गोंधळ झाला आहे. व मम्मटाचें म्हणणें तर असें आहे कीं, त्यानें सांगितलेल्या ज्या उपनागरिका, परुषा व कोमला या तीन वृत्ति त्याच वामनाच्या अनुक्रमें वैदर्भी, गौडी व पाञ्चाली रीति होत[1]. मम्मटानें केलेला उल्लेख व्यक्तिविषयक म्हणजे वामनाचा नसून सामान्य स्वरूपाचा आहे. वृत्यनुप्रासाच्या तीन निरनिराळ्या प्रकारांना मम्मटानें वरील वृत्तींचीं तीन नांवें दिलीं आहेत. वृत्यनुप्रास म्हणजे एक किंवा अनेक वर्णांची पुष्कळ वेळां आवृत्ति. ही आवृत्ति 'माधुर्यव्यञ्जक' वर्णांची असेल तर ती उपनागरिका वृत्ति होय. उदाहरणार्थः–'सदा तव समागमीं नमलिं अंगलें मंगलें.' (चंद्रशेखर). ही आवृत्ति 'ओजव्यञ्जक वर्णांची असेल तर ती परुषावृत्ति होय. उदाहरणार्थः–' तहतें रक्तप्रवाह वाहवुनियां' किंवा 'कष्टत कोष्टवरी द्विजओष्टहि' इत्यादि. तीच आवृत्ति यांखेरीज इतर वर्णांची असेल तर ती कोमलावृत्ति होते. उदाहरणार्थः–'तो शरवर गरधरसा, पविसा, रविसा, स्मरारिसायकसा' इत्यादि. हिलाच ग्राम्या असेंही नांव आहे. मम्मटानें उल्लेखिलेल्या या वृत्ति फक्त शब्दासंबंधींच आहेत. यांशिवाय कांहीं वृत्ति अर्थासंबंधीं आहेत, असें ध्वन्यालोककारांचें मत दिसतें. ते म्हणतात, कैशिकी आदिकरून वृत्ति वाच्याश्रय म्हणजे अर्थावर अवलंबून आहेत, तर उपनागरादिकादि वृत्ती वाचक जे शब्द त्यांवर अवलंबून आहेत.(ध्वन्यालोक पृष्ठ १८२). वृत्तीची व्याख्या ध्वनिकारांनीं पुढीलप्रमाणें केली आहे. रसाला अनुकूल अशी अर्थाची आणि शब्दाची योजना म्हणजे वृत्ति होय.[2] हीच व्याख्या

वृत्ति

१. माधुर्यव्यञ्जकैर्वर्णैरुपनागरिकोच्यते । ओजप्रकाशकैस्तैश्च परुषा कोमलापरैः । केषांचिदेता वैदर्भीप्रमुखा रीतयो मताः ।

२. रसाद्यनुगुणत्वेन व्यवहारोऽर्थशब्दयोः। औचित्यवान्यस्ता एता वृत्तयो द्विविधाः स्मृताः । ध्वन्यालोक पृ. १८२, ३-३३.

प्रदीपकारानें उचलिली आहे.[1] विश्वनाथानेंही वृत्त्यनुप्रासाची चर्चा करितेवेळीं तीच व्याख्या घेतली आहे.[2] ध्वन्यालोककारांनीं अर्थवृत्ति म्हणून 'कैशिकी' वगैरेंचा उल्लेख केला आहे. पण त्यांचीं उदाहरणें दिलीं नाहींत. त्यामुळें त्यांच्या स्वरूपाचा नक्की बोध होत नाहीं. भोजानें दिलेला वृत्तींचा अर्थ निराळाच आहे. तिचा संबंध मनाशीं आहे. 'विकाश, विक्षेप, संकोच वा विस्तर यामध्यें चित्तास चालना देणारी ती वृत्ति' होय असें त्याचें म्हणणें आहे.[3] अर्थात् याही व्याख्येवरून व्हावा तो बोध होत नाहीं. डॉ. बेलवलकर यांनीं भोजाच्या या व्याख्येचा अर्थ पुढीलप्रमाणें केला आहे. 'रीतींचा संबंध शब्द व अर्थ यांच्या गुणांशीं आहे, तर वृत्तींचा श्रोता किंवा वाचक याच्या मनावर झालेल्या परिणामाशीं आहे. वृत्तींचें स्वरूप याप्रमाणें मानसिक भावनांचें आहे.'[4] वृत्ति आणि रीतींमध्यें बेलवलकर यांनीं काढलेला फरक स्वतः भोजासच कितपत मान्य होता याची शंका वाटते. निरनिराळ्या वृत्तींचीं त्यानें दिलेलीं लक्षणें जर पाहिलीं तर हें लवकरच उमगून येईल. त्याच्या या व्याख्यांतून श्रोता किंवा वाचक यांचा किंवा त्यांच्या मनावर कसा परिणाम होतो त्याचा मुळींच उल्लेख नाहीं. त्याचे मतें या वृत्ति अर्थ व रचना (संदर्भ) यांच्या प्रौढत्व, सौकुमार्य व कोमलत्व यांच्या सापेक्ष महत्त्वावर अवलंबून आहेत. अर्थ व रचना दोन्ही सुकुमार असतील तर तीस कैशिकी वृत्ति म्हणावयाची. दोन्ही प्रौढ असतील तर आरभटी; संदर्भ (रचना) कोमलप्रौढ, पण अर्थ कोमल असेल तर भारती; अर्थ प्रौढ, पण रचना कोमलप्रौढ असेल तर सात्वती; कोमल अर्थ, संदर्भ प्रौढ असेल तर मध्यम कैशिकी; व प्रौढार्थ पण कोमलरचना असेल तर मध्यमारभटी अशा वृत्ति होतात (स क. ३५ पु.). अर्थात् भोजास काय म्हणावयाचें आहे हें समजणें कठीण आहे. कोमल व सुकुमार यांत फरक काय ? किंवा प्रौढ व कोमल रचना एकाच वेळीं कशी साध्य आहे वगैरे गोष्टी अर्थात् भोजालाच माहीत. पण एवढें मात्र स्पष्ट दिसतें कीं या वृत्तींचा वाचकाच्या मनोवृत्तींशीं कांहींही संबंध नाहीं. कोणाच्या तरी मनोवृत्तींशीं संबंध लावावयाचाच झाल्यास भरतानें केलेल्या व्याख्यांचा आधार घ्यावा लागेल. आपल्या नाट्यशास्त्राच्या विसाव्या अध्यायांत या वृत्तींचें मूळ भगवान्

---

१. वृत्तिश्च मधुरादिरसानुगुणनियतमसृणादिवर्णगतः रसविषयो व्यापारः ।
　　　　का. प्रदीप, उल्लास ९-२

२. रसविषयव्यापारवती वर्णरचना वृत्तिः ।　　सा. द. परि. १०-४.

३. या विकाशेऽथ विक्षेपे संकोचे विस्तरे तथा ।
चेतसो वर्तयित्री स्यात् सा वृत्तिः सापि षड्विधा ॥ स. कं. भ. २-३४

४. Vṛitti rather has in view the effect produced by a literary composition upon the mind of the reader or hearer. Vṛitti concerns itself with the psychological effect produced by the arrangement as well as by the sense of which that arrangement is a vehicle.
　　　　Notes on का. द. परि. १ - पृ. ४०

अच्युतानें केलेल्या मधुकैटभांच्या संहारकालांतील त्याच्या वृत्तींशीं लावून, मग त्यानें त्या वेदांमध्यें स्थापन केल्या असें सांगून, त्या चार वेदांपासून नाट्य किंवा काव्यांत आल्या असें भरतानें सांगितलें आहे. (नाट्यशास्त्र अ. २०, २४) ऋग्वेदापासून भारती, यजुर्वेदापासून सात्विकी, सामवेदापासून कैशिकी व उरलेली म्हणजे आरभटी–अथर्व-वेदापासून आली असें त्याचें म्हणणें आहे. पुढें यांचे भेदही सांगितले आहेत. भरतानें सांगितलेलींच लक्षणें विश्वनाथानें साहित्यदर्पणांत थोड्या फार फरकानें सांगितलीं आहेत; परंतु त्या सर्वांचा रोख नटाची मनोवृत्ति, त्याचे हावभाव, भाषणें, वेष यांकडेच आहे. वाचक किंवा श्रोता यांकडे नाहीं. उदाहरणार्थ, कैशिकी वृत्ति घ्या; हींत नटांचें गीतनृत्य, विशेषतः स्त्रियांचें, असें असावें कीं ज्यानें कामोपभोगाकडे प्रवृत्ति व्हावी, व कपडेही त्याच प्रकारचे असावे. आरभटींत युद्धें, इन्द्रजालें इत्यादि गोष्टी असाव्यात. म्हणजे एकंदरींत या वृत्तींचा संबंध वाचकांकडे न लागतां नट किंवा नायक यांच्या अभिनयाशीं किंवा चारित्र्यवर्णनाशीं लागतो.

याप्रमाणें वृत्तींसंबंधीं संस्कृत साहित्यांत मोठा घोटाळा आहे. वस्तुतः रीति व वृत्ति यांमध्यें फारसा फरक मानू नये हें बरें. कारण दोन्हींचाही संबंध काव्याचें बाह्यांग व त्याची रचना यांशींच येतो. जुन्या आलंकारिकांकडे बघितल्यास साधारणपणें आपल्यास हेंच दिसून येईल. दण्डी रीतींचा उल्लेख करितो, पण वृत्तींचा करीत नाहीं. वामनाचेंही तसेंच आहे. ध्वन्यालोककार वृत्तींचा उल्लेख करितात. व त्याच रीति होऊं शकतील असें म्हणतात. (ध्व. लो. ३।५२) मम्मट पुरुषादि वृत्तींचा उल्लेख करितो व त्यांसच गौडी इत्यादि रीति असें म्हणतो. विश्वनाथ रीतींचा उल्लेख करितो, पण भरताच्या नाट्यांतील वृत्ती तेवढ्याच आपल्या नाट्यचर्चेत उल्लेखितो. काव्यचर्चेत वृत्तींचें नांव नाहीं. जगन्नाथानें वृत्तींचा तर नाहींच, पण वैदर्भीखेरीज इतर रीतींचाही उल्लेख केला नाहीं. असो. रीति असो वा वृत्ति असो, त्यांचा संबंध शब्दांच्या व अर्थांच्या विशिष्ट प्रकारच्या मांडणीशीं आहे. यामुळें त्यांमध्यें फारसा भेद दाखविण्याच्या भानगडींत न पडणेंच बरें.

वृत्तींची संख्याही रीतीप्रमाणेंच अनिश्चित दिसते. मम्मट तीनच वृत्ति सांगतो. शिवाय कैशिकी इत्यादि वृत्ति अर्थाश्रय आहेत असें ध्वन्यालोककार म्हणतात. पण त्यांनीं संख्या कोणत्याच प्रकारची सांगितली नाहीं. भरत आणि विश्वनाथ यांनीं चार वृत्तींचा उल्लेख केला आहे. भोजानें तर यांत आणखी दोन वृत्तींची भर घालून आपल्या सहा रीतींना सहा वृत्ती अशी वांटणीही केली आहे; परंतु अमक्या रीतीला अमकी वृत्ति अशी वांटणी करण्यापेक्षां अमक्या रसाला अमकी वृत्ति अशी योजना अधिक मान्य होती असें दिसतें. भरतानें हास्य,शृंगार व करुण यांस कैशिकी, वीर व अद्भुत यांस सात्वती, रौद्र व भयानक यांस आरभटी, व बीभत्स व करुण यांस भारती अशी व्यवस्था केली आहे (नाट्य २० अ ६३।६४). विश्वनाथानें शृंगारांत कैशिकी, वीरांत सात्वती, रौद्रांत व बीभत्सांत आरभटी व सर्वत्र भारती अशी योजना केली आहे.

वरील एकंदर विवेचनावरून असें दिसून येईल कीं, वृत्तींसंबंधींची स्पष्ट व निश्चित कल्पना कोणालाच फारशी नव्हती. ज्यानें त्यानें आपल्या मतानें कांहीं कल्पना दिल्या आहेत, व गोंधळांत भर घातली आहे. विश्वनाथानें तर भरताचेंच निव्वळ अनुकरण केलें आहे. पण कांहीं तरी स्वतंत्रता दाखवावी म्हणून थोडेफार शाब्दिक भेद केले आहेत.

या वृत्तींशिवाय ध्वन्यालोककारांनीं ' संघटना ' या प्रकाराचाही थोडासा विस्तृत विचार केलेला आहे. त्यांचे मतें या संघटना तीन प्रकारच्या आहेत. पहिली असमासा, दुसरी मध्यमसमासा व तिसरी दीर्घसमासा. या वर्गीकरणावरूनच संघटनेच्या स्वरूपाची कल्पना होईल शब्दांची सुटी, अथवा थोडीशी सामासिक, किंवा संपूर्ण सामासिक रचना म्हणजे संघटना होय. यापुढें संघटना ही गुणांवर अवलंबून आहे कीं गुण संघटनेवर आहेत याची चर्चा त्यांनीं केली आहे, व गुण निराळे व संघटना निराळ्या असा निर्णय देऊन या संघटना रस, वक्ता, विषय यांच्या अनुरोधानें योजावयाच्या असतात असा अभिप्राय दिला आहे. करुण व विप्रलंभशृंगार यांत असमासा संघटनाच हवी; रौद्रादि रसांत बहुधा मध्यमसमासा व केव्हां केव्हां दीर्घसमासा रचना हवी. पण दीर्घसमासा रचनेचा हव्यास होतां होईल तों कमी असावा, व कशीही रचना असली तरी प्रसादगुण पाहिजेच. नाहींतर असमासा रचनाही क्लिष्ट व्हावयाची, याप्रमाणें विचार यांत आहेत. हा विचार संस्कृतसारख्या सामासिक भाषेस योग्य असला तरी मराठीसारख्या भाषेस विशेषत: आधुनिक काळीं फारसा करावयास नको. मूळ मराठी बहुतेक असमासा भाषा असल्यानें या विचाराची फारशी जरूरी नव्हतीच. संस्कृतच्या अभ्यासानें तिजवर जो परिणाम झाला त्या योगानें या संघटनांसंबंधीं लिहिणें भाग आलें. पण यापेक्षां अधिक खोलांत या बाबतींत तरी जाण्याचें कारण दिसत नसल्यानें हें प्रकरण येथेंच पुरें करूं. रीतींसंबंधींचा सामान्य विचार येथें पुरा झाला. परंतु त्या रीति ज्या गुणांवर अवलंबून आहेत त्यांचा सविस्तर विचार पुढील प्रकरणांत करावयाचा आहे, कारण त्याखेरीज या विषयाची चर्चा पुरी व्हावयाची नाहीं.

प्रकरण ८ वें

गुणविचार

प्रास्ताविक

मागील प्रकरणांत रीतींचा सामान्य पण सविस्तर असा विचार झाला. आतां त्या रीति ज्या गुणांवर अधिष्ठित झाल्या आहेत, त्यांची स्पष्ट कल्पना यावी म्हणून त्यांचा व्यक्तिशः पण स्वतंत्र असा विचार होणें प्राप्तच आहे. मागील प्रकरणांतच गौडी व वैदर्भी या दोन जवळजवळ परस्पर-विरुद्ध अशा रीतींची कल्पना होण्याकरितां म्हणून सर्वमान्य अशा तीन ठळक गुणांची साधारण चर्चा केलीच आहे; तथापि हे तीनच गुण म्हणजे सारे नव्हत अशी इतर कांहीं लेखकांची समजूत असल्यानें व वरील तीन गुणांचाही सविस्तर विचार न झाल्यानें तो येथें करावयाचा आहे.

प्रथमतः गुणांची कल्पनाच काय आहे हें पाहणें जरूर आहे. साहित्यशास्त्राच्या पूर्वकालीं काव्यासंबंधींच्या कल्पना अप्रौढावस्थेंत असल्यानें बऱ्याचशा गोष्टींची कल्पना स्पष्ट झाली नव्हती. पण पुढें पुढें या कल्पनांत भेद व स्पष्टपणा अधिक आला. तीच गोष्ट गुणांसंबंधीं आहे. काव्यावर पुढें आलंकारिकांनीं जें मानवी देहाचें रूपक केलें आहे त्यामध्यें या गुणांचें स्थान कोणतें व त्यांचा अलंकारांपासून भेद काय वगैरे गोष्टींचा विचार पुढें झालाच. पण प्रथम प्रथम या कल्पनांचा घोंटाळा झाला होता व तो कसा उलगडत गेला हें पहाणें आवश्यक आहे.

काव्यांतील गुणांचा उल्लेख भरतापासूनचा जुना आहे. त्यानंतर दण्डीभामहांनीं त्याची चर्चा केली आहे. त्यांत दण्डीची चर्चा अधिक विस्तृत आहे. दण्डीनंतर वामनानें तर त्यांना जोरांतच पुरस्कार करून त्याचे मतें काव्यात्म्याचा अधिकार असणाऱ्या रीती त्यानें या गुणांवरच अधिष्ठित केल्या आहेत. त्याचेमागून भोजानें त्यांचा अधिकच विस्तृत विचार केला आहे. पण ध्वन्यालोककारांपासूनच त्यांचें महत्त्व कमी कमी होत चाललें. मम्मट विश्वनाथांनीं गुणांची संख्याही दहापासून तीनवर आणून ठेविली. यांत त्यांस अर्थात् भामहासारख्या जुन्या लेखकाचा आधार होता. जगन्नाथानें दहाही गुणांचें विवेचन केलें आहे. पण त्याचा कोणत्याच बाजूसंबंधीं अभिनिवेश दिसत नाहीं. इतर पुष्कळ प्रसंगीं, पूर्वींच्या कल्पनांचें नुसतें विवेचन करावयाचें एवढाच जसा त्याचा उद्देश असतो, तसाच तो येथेंही दिसतो. याप्रमाणें थोडक्यांत गुणांच्या उत्कर्षाप-कर्षाचा इतिहास आहे.

गुणांच्या कल्पनेच्या विकासाकडे पाहणेंही तितकेंच जरूर आहे. भरतानें गुणांचें साधारण (स्पष्ट व निश्चित नव्हे) वर्णन केलें आहे; पण गुणाची व्याख्या किंवा काव्यांत त्यांचें स्थान काय आहे, हें कांहीं त्यानें सांगितलें नाहीं. नाहीं म्हणावयास दोषांचे विरुद्ध ते गुण अशी थोडीशी कल्पना दिली आहे. अर्थात् दोषांचें वर्णन आधीं आलेलेंच आहे. (एते दोषास्तु विज्ञेया सूरिभिर्नाटकाश्रया गुणाः [विपर्य] यादेषां माधुर्यौदार्यलक्षणाः) यांतही मुद्याचा शब्द जो विपर्यय तो निश्चितपणें तेथें आहे कीं नाहीं हें सांगतां येत नाहीं हें दिसतेंच आहे; तथापि तो तसा आहे असें धरून चालण्यास हरकत नाहीं. पण असें करूनही ही गुणांची अभावरूप कल्पना योग्य नव्हे; किंबहुना भावरूपत्व जर कोणास द्यावयाचें असेल तर तें गुणांसच दिलें पाहिजे. कारण तेच काव्यांत पाहिजेत, त्यांचा विपर्यय नको. जी गोष्ट पाहिजे आहे तीच भावरूप म्हटली पाहिजे. कारण तिचें अस्तित्व अधिक दिसून येणार. भरताचा अर्थ शब्दशःच घ्यावयाचा असेल तर विनोदानें असेंही म्हणतां येईल कीं गुणांपेक्षां दोषांचेंच अस्तित्व अधिक प्रमाणांत काव्यांत दिसून येत असल्यानें जे नेहमीं पाहण्यांत येतात त्या दोषांसच त्यानें गुणरूपत्व दिलें व गुणांस त्यांचा विपर्यय असें म्हटलें. असो.

गुणांच्या कल्पनेचा विकास—भरत

भरतानंतर दण्डीनें तेच दहा गुण उचलून त्यांची अधिक विस्तृत चर्चा केली. पण असें करितांना गुणांच्या सामान्य स्वरूपाची कल्पना मुळींच दिली नाहीं. फक्त हे वैदर्भी रीतीचे प्राणभूत आहेत. एवढें म्हटलें आहे. पुढें दुसऱ्या परिच्छेदांत अलंकारांचें विवेचन करितांना गुणांना अलंकारच म्हटलें आहे. (काश्चित् मार्गविभागार्थं उक्ताः प्रागप्यलंक्रियाः । परिच्छेद २) यावरून या दहा गुणांस तो अलंकारच म्हणतो आहे असें दिसतें. अलंकारांची त्याची कल्पना पुढीलप्रमाणें आहे. काव्यास शोभा असणारे धर्म म्हणजे गुण होत. यावरून गुणांचेंही काम काव्यास शोभा आणण्याचें आहे असें दण्डीचें मत होतें असें दिसतें. पण यामुळें गुणांमध्यें व अलंकारांमध्यें घोटाळा झाला. हाच घोटाळा वामनानें पुढें केलेल्या व्याख्येंत प्रतिबिंबित झालेला दिसेल. त्याचे मतें काव्यास शोभा आणणारे धर्म ते गुण व त्यांत अधिक भर घालणारे ते अलंकार होत. यावरून दोघांचेंही कार्य एक आहे इतकेंच नव्हे तर त्यांमध्यें भेद असल्यास तो जातीचा नसून प्रमाणाचा आहे, असेंही वाटण्याचा संभव आहे. अर्थात् आधींच सद्गुणी असणाऱ्या व्यक्तीच्या सौन्दर्यांत अलंकारांनीं भर ही पडणारच. पण हा गुण व अलंकारांतील भेद वरील व्याख्येवरून स्पष्ट होत नाहीं. हा भेद स्पष्ट करण्याचें काम प्रथम ध्वन्यालोककारांनीं केलें असें म्हणावयास हरकत नाहीं. त्यांचे मतें गुणांत व अलंकारांत पुढील भेद आहे. गुण हे शरीर किंवा आत्मा यांत सदैवांतर्गत असें धर्म आहेत. शौर्य धैर्य, इत्यादि आत्म्याचे

दण्डी

१. काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते । दण्डी, का. द. परिछे २ श्लोक १.

२. गुणनिर्वृत्त्या काव्यशोभा तस्याश्च अतिशयहेतवो अलंकाराः। का.सू. अधि ४अ. १.

म्हणा; किंवा गौरवर्ण, अवयवांचा नीटनेटकेपणा इत्यादि शरीराचे गुण हे शरीरापासून केव्हांही दूर करितां येत नाहींत; त्याप्रमाणेंच प्रसाद, माधुर्य, ओज इत्यादि गुण हे काव्य किंवा त्याचें शरीर जे शब्दार्थ त्यापासून केव्हांही दूर करितां येत नाहींत. एकाद्या शब्दांत असलेलें माधुर्य किंवा प्रसाद त्या शब्दास केव्हांही सोडून जाणें शक्य नाहीं. अलंकारांचें तसें नाहीं. ते बदलतां येतील; रूपकाची उपमा, उपमेची अपन्हुति, अपन्हुतीचा ससंदेह थोडया फार फरकानें सहज साध्य आहे, किंवा ते अगदींच टाळतां येतील. सरळ अनलंकृत असेंही त्याच मजकुराचें वर्णन करणें शक्य आहे. तरीही तें सुंदर होईल व काव्य म्हटलें जाईल. त्यांत प्रसाद वा माधुर्य असूं शकेल. सारांश गुण हे काव्यशरीरांतर्गत आहेत, अलंकारांसारखे बाह्य नव्हेत, हें स्पष्ट दिसेल. मम्मट व विश्वनाथ यांनीं हीच कल्पना उचलून धरिली आहे. अर्थात् या तिघांत काव्याचा जो आत्मा त्यासंबंधीं असणाऱ्या मतभेदानें गुण हे कशाचे यांत मतभेद होईल. ध्वन्यालोककार व्यङ्ग्यार्थाचेच हे गुण समजतील. मम्मट हे गुण काव्याचा आत्मा जो रस त्याचे आहेत असें म्हणतो.[२] विश्वनाथानें मम्मटाचाच अनुवाद केला आहे.[३] जगन्नाथ हा हे गुण रसाचेच असतात असें म्हणूनही ते शब्दार्थाचेही आहेत असें म्हणतो. मम्मटाचे व विश्वनाथाचे मतें रसाचे हे गुण लक्षणेनें शरीरास लागतात, मूळचे नव्हेत. जगन्नाथ म्हणतो हे गुण शब्द व अर्थामध्येंही असतात, व म्हणूनच आपण ' मधुर रचना, ओजस्वी बन्ध, ' इत्यादि शब्द योजितो,[४] व हेंच मत अधिक ग्राह्य दिसतें. कारण आत्म्याच्या गुणाबरोबर शरीराचे गुणही आपल्यास मानले पाहिजेत. सुकुमारता, गौरवर्णता, इत्यादि गुण शरीराचेच नव्हेत काय? तसेंच सौकुमार्य, समता, श्लेष इत्यादि गुण काव्यशरीराचे तरी कां मानूं नयेत ! असें असल्यानें गुण हे निव्वळ रसाश्रित आहेत असा आग्रह धरणें योग्य होणार नाहीं.

गुण आत्म्याहून भिन्न

गुणांचें अलंकारांपासून जसें तसें आत्म्यापासूनही भिन्नत्व दाखविणें वामनाच्या काव्याच्या व्याख्येसंबंधानें भाग झालें आहे. काव्याचा आत्मा रीति आहे; रीति म्हणजे विशिष्ट पदरचना; व त्या पदांचे विशेष म्हणजे गुण अशी काव्याची व्याख्या वामनानें केल्यानें, अखेरीस गुण हेच काव्याच्या आत्म्याचा मुख्य भाग होऊन बसतात. तेव्हां गुणांसंबंधीं हीही कल्पना अग्राह्यच

---

१. तमर्थमवलम्बन्ते येऽङ्गिनं ते गुणाः स्मृताः ।
अङ्गाश्रितास्त्वलंकारा मन्तव्याः कटकादिवत् ॥

२. ये रसस्याङ्गिनो धर्माः शौर्यादय इवात्मनः । उत्कर्षहेतवस्ते स्युरचलस्थितयो गुणाः । का. प्र. ८-१.

३. रसेषु चैतेषु निगदितेषु माधुर्यौजःप्रसादाख्यांस्त्रीन्गुणानाहुः ।
सा. द. परिच्छेद ८-१ व ९

४. (तथाच) शब्दार्थयोरपि माधुर्यादेरीदशस्य सत्वादुपचारो नैव कल्प्य इतिमादशाः । र. गं. पृ. ५५

ठरविली पाहिजे. गुण हे अलंकारांइतके बाह्य नसले, तरी आत्म्याइतके महत्त्वाचेही नाहींत व त्यामुळें त्यांची व त्यांवर अधिष्ठित असलेल्या रीतींची योग्यता काव्याचा आत्मा होण्याची नाहीं हें स्पष्ट आहे. शौर्यधैर्यादि गुण कितीही उत्कट असले तरी त्यांचा आश्रय जो आत्मा तो त्यांपेक्षां निराळा असून त्यांचा आश्रय आहे, व हे गुण त्याचे आश्रित आहेत हे विसरतां कामा नये. व म्हणूनच ध्वनिकार वामनादिकांस काव्यतत्त्व फक्त अर्धवट समजलें होतें[1] असें म्हणतात.

गुणसंख्या

याप्रमाणें गुणांचें स्वरूप स्पष्ट झाल्यानंतर या गुणांची संख्या किती आहे यासंबंधीं विचार करणें योग्य होईल. भरत, दण्डी, वामन हे ही संख्या दहा आहे असें म्हणतात. भामह, मम्मट, विश्वनाथ हे ती संख्या तिनीवर आणितात. भोज व विद्यानाथ यांनीं ही संख्या चोवीसापर्यंत नेली आहे. तेव्हां या मतमतांतरांतून निश्चित मत कोणतें असा प्रश्न पुढें येतो, व त्याचें खरें उत्तर ही संख्या अशी निश्चित नसावी हेंच होय. कारण, मानवाचेंच रूपक पुढें चालवावयाचें झाल्यास, मनुष्याच्या गुणांची आजपर्यंत कोणी संख्या मोजली होती, व ती तशी मोजणें शक्य आहे काय ? दया, क्षमा, शांति, सत्यप्रियता, शौर्य, धैर्य, स्वार्थत्याग, मनमिळाऊपणा, आनंदी वृत्ति, देशाभिमान, प्रेमळपणा, सरळपणा, इत्यादि अनेक लहान मोठे, पण तरीही स्वतंत्र अस्तित्व असणारे गुण ज्याप्रमाणें माणसांत दिसून येतात, त्याप्रमाणेंच ते काव्यांत दिसून येतात असें कां म्हणूं नये. त्यामुळें गुणांस संख्येची मर्यादा घालणें केव्हांही अप्रयोजकपणाचें आहे. त्यांतून मम्मटानें 'त्रयस्ते न पुनर्दश' असें जोरांत ठासून जें सांगितलें आहे, तें अधिकच दुराग्रहाचें दिसतें. गुणांची तीन ही संख्या आपाततःच अत्यंत अपुरी वाटते व ती तशी आहे यांत शंका नाहीं. ती दहाच असेल असेंही नाहीं. ती चोवीसपर्यंत नेण्यांत भोजानें अतिरेक केला असला तरी तत्त्वतः तो चूक होता असें म्हणतां येत नाहीं. असें असल्यानें सामान्यतः मान्य व व्यवहारास उपयोगी अशी दहा हीच संख्या विवेचनास आधार म्हणून घेतली आहे. मम्मटानें कोणत्या मुद्यावर ही संख्या तीनवर आणली व हें करणें कितपत सयुक्तिक आहे याचा विचार या गुणांची स्पष्ट कल्पना आल्यावर करणें योग्य असल्यानें या प्रकरणाचे शेवटींच तो करण्यांत येईल.

गुणांचे दोन भेद

गुणांचे दोन प्रकार कित्येकांनीं कल्पिले आहेत. कांहीं गुण अर्थाचे, व कांहीं गुण शब्दाचे. भरतदण्डींनीं असा भेद स्पष्टपणें मांडिला नाहीं. परंतु माधुर्याची चर्चा करितांना हा अर्थगुणही असें दण्डीनें जेव्हां म्हटलें आहे, तेव्हां इतर गुण बहुतेक शब्दाचेच आहेत असें त्यांचें मत असावें असें दिसतें. त्यांपैकीं अर्थव्यक्ति, उदारत्व, व समाधि यांचा अर्थाशीं निकट संबंध असला तरी अर्थाची अभिव्यक्ति करण्याचे हे निरनिराळे प्रकार आहेत व यांचा

---

१. अस्फुटस्फुरितं काव्यतत्त्वमेतद्यथोदितम्। अशक्नुवद्भिर्व्याकर्तुं रीतयः संप्रवर्तिताः॥ ध्व. लो. पृ. २३१.

मूळ संबंध शब्दप्रयोगाशीं असल्यानें त्यासही शब्दगुण म्हणतां येईल असें त्याचें मत दिसतें. वामनानें हेच दहा गुण शब्दाचे व अर्थाचेही आहेत असें मत प्रतिपादलें आहे. भोजानें आपले चोवीस गुणही तसेच आहेत असें सांगितलें आहे. सारे गुण रसाचेच आहेत असें म्हणण्यांत जितका दुराग्रह दिसेल, तितकाच दुराग्रह हे गुण शब्दाचेही व अर्थाचेही आहेत असें म्हणण्यांत आहे. म्हणून विद्यानाथानें असा कांहीं भेद दाखविला नाहीं हें योग्य दिसतें. येथेंही वरील दृष्टांतच लागू पडण्यासारखा आहे. तेव्हां कांहीं नुसते शब्दाचे, कांहीं नुसते अर्थाचे व कांहीं दोन्हीचेही अशी विभागणी करणें हेंच योग्य होईल.

हे दहा गुण खालीलप्रमाणें आहेत. १ श्लेष, २ प्रसाद, ३ समता, ४ माधुर्य, ५ सुकुमारता, ६ अर्थव्यक्ति, ७ उदारता, ८ ओज, ९ कान्ति व १० समाधि. भरत व वामन यांनीं हेच दहा गुण सांगितले आहेत, तथापि त्यांचे या गुणांचे अर्थ कित्येक ठिकाणीं भिन्न आहेत. भोजानें त्यांत उदात्तता, और्जित्य, प्रेय, सुशब्दता, सूक्ष्मत्व, गाम्भीर्य, विस्तर, संक्षेप, भाविक, गति, रीति, उक्ति, प्रौढि, उदाहृतत्व हे चौदा गुण आणखी घातले आहेत; व हे सारे शब्दगुण व अर्थगुणही आहेत, व त्यांचे विपर्यय जे दोष ते कांहीं विशिष्ट परिस्थितींत गुण होतात म्हणून ते २४ गुण, असे बहात्तर प्रकारचे गुण सांगितले आहेत. विद्यानाथानें हेच २४ गुण घेतले आहेत, पण त्यांत कोणत्याही प्रकारचे भेद पाडले नाहींत.

श्लेष

या गुणांचा आतां व्यक्तिशः विचार करूं. पहिला गुण श्लेष. याचा अर्थ दण्डीनें शैथिल्याभाव असा दिला आहे. (श्लिष्टमस्पृष्टशैथिल्यम् परि. १ श्लोक ४३). शिथिलता म्हणजे वाक्यांतलीं सारीं किंवा बहुतेक अक्षरें अल्पप्राण असणें. ज्या अक्षरांना उच्चारावयास थोडे श्रम पुरतात, थोडा श्वास लागतो अशीं अक्षरें अल्पप्राण होत; म्हणजे जोडाक्षरें किंवा कठोर वर्णांचा अभाव शैथिल्यास कारणीभूत होतो. यांत आणि या कोमल वर्णांच्या अनुप्रासामुळें भर पडते. दण्डीचेंच उदाहरण घ्या. ‘ मालतीमालालोलालिकलिला ’ हें होय. त्याचा अर्थ मालतीच्या मालेवर लुब्ध अशा भ्रमरांची गर्दी असा आहे. यांत जोडाक्षरें मुळींच नाहींत व ‘ त ’ आणि ‘ क ’ यांखेरीज सारीं अक्षरें मृदु आहेत; शिवाय ‘ त ’ व ‘ क ’ देखील कठोर मानलीं जात नाहींत. शिवाय ‘ ल ’ या कोमलांत कोमल अशा अक्षराची ६-७ वेळां पुनरावृत्ति झाली आहे; यामुळें या ओळीस शिथिलता आलेली आहे. अक्षरें एकांत एक जुळून एकजीव होऊन घट्ट बसलेलीं नाहींत. सर्व अक्षरें ऱ्हस्व असल्यास हाच प्रकार दिसून येतो. उदाहरणार्थ, मोरोपंतांची पुढील ओळ पहा:—

‘आयुष्य असो **किति तरि मज तदितर पुरुष तुजसमाचि** राया.’ यांत ‘किति’पासून ते शेवटचीं दोन अक्षरें येईपर्यंत ऱ्हस्व अक्षरेंच सारीं आलीं आहेत. त्यामुळें ब्रेक नसलेल्या डब्याप्रमाणें उतारावरून आपण घसरतच चाललों आहों कीं काय असा

भास होणें अपरिहार्य आहे. यासच शिथिलता म्हणतात. मध्यें जोडाक्षरें किंवा कठोर वर्ण नसल्यास ही घसरगुंडी थांबत नाहीं; अक्षरांचा एकजीव होत नाहीं. नुसता पातळ चुनाच जर थरावर थर घातला तर त्यापासून कार्यक्षम अशी भिंत होऊं शकत नाहीं. तर त्यांत कठीण अशा दगडांना मध्यें मध्यें स्थान दिलें पाहिजे. म्हणून दण्डीनेंच दिलेलें श्लेषाचें उदाहरण पहावें. वर दिलेल्या उदाहरणांत जो अर्थ ग्रथित आहे तोच अर्थ ' मालतीदाम लङ्घितं भ्रमरैः ' या शब्दप्रयोगांत आणला आहे. परंतु यांत शैथिल्य नाहीं. एक तर जोडाक्षरें आणलीं आहेत, व दुसरें 'ल'च्या अत्युक्त अनुप्रासास चाट दिली आहे. त्यामुळें सारीं अक्षरें कोमल असूनही शैथिल्य भासत नाहीं. दण्डीच्या मतें पहिला प्रकार गौड लोकांना अनुप्रासाकारितां म्हणूनच प्रिय आहे, तर दुसरा प्रकार विदर्भ कवींना अधिक प्रिय वाटतो. स्वतः दण्डी दुसऱ्या प्रकाराच्या बाजूचा आहे. या श्लेषगुणाचें अस्तित्व वैदर्भीरीतीमध्यें सांपडतें व गौडीरीतीमध्यें त्याचा अभाव असतो असें त्याचें म्हणणें आहे.

वरील शैथिल्य आणखीही एका प्रकारांत दिसतें; उदाहरणार्थ ' च्युतो मानोधिको रागो जातो मोहोसवो गतः ' या ओळींत दीर्घाक्षरें, व 'च,' 'ह,' सारखीं कठोर अक्षरें असूनही ' ओ ' या स्वराच्या पुनरावृत्तीनें प्रत्येक ठिकाणीं तीं तोडल्या प्रमाणें वाटतात. त्याचप्रमाणें दीर्घ अक्षरें किंवा जोडाक्षरेंही एका पाठीमागून एक आल्यास, नुसत्या दगडांच्या राशींत जसा एकजीव होऊं शकत नाहीं, तशीं तींही एकजीव होत नाहींत. उदाहरणार्थः ' सुंदर मंदिर कौशल्यानें कारागीरें कोणी ' या ओळींत 'कौशल्यानें' इत्यादि अक्षरें सारीं दीर्घच आलीं आहेत; किंवा 'कष्टत कोष्ठवरी द्विज ओष्ठहि ' या ओळींत जोडाक्षरें व तींही कठोर वर्णांचीं असल्यानें तोच परिणाम होतो. पुढील ओळींत, जोडाक्षरें, दीर्घ वर्ण किंवा फारसे कठोर वर्ण नसतांही श्लेषाभाव वाटतो. उदाहरणार्थः—

' जिकडे तिकडे तगमग, जिगजिग, दगदग फारच फार,
तगमग, भगभग सदासर्वदा बेजारी बाजार. '

दण्डीनें उल्लेखिलेल्या अनुप्रासप्रिय गौडांस या ओळी फार आवडतील.

दण्डीनी ही व्याख्या बहुतेकांस मान्य दिसते. भरत, अर्थात् दण्डीच्या आधींचा, म्हणतो कीं, जेथें पदें परस्परसंबद्ध, सुप्रतिबद्ध आहेत तेथें श्लेष समजावा.[१]

वामनाच्या मतें बरींचशीं पदें असूनही तीं एकच पदासारखीं दिसतात तेव्हां श्लेष म्हणावा.[२] अर्थात् संस्कृतमध्यें संधींची सोय असल्यानें हा भास अधिक प्रमाणांत होणार हें उघड आहे. तथापि शब्दांचा एकजीवपणा हा मुख्य मुद्दाच येथेंही अभिप्रेत आहे हें उघड आहे.

---

१. संबद्धानुपरस्परम् । श्लिष्टता या पदानां हि श्लेष इत्यभिधीयते । ९३
स्वतः सुप्रतिबद्धं च श्लिष्टं तत् परिकीर्त्यते । ९४ ना. शा. अ. १६

२. मसृणत्वं श्लेषः । मसृणत्वं नाम यस्मिन् सति बहून्यपि पदानि एकपदवत् भासन्ते । वामन, का. सू. अधि. ३. सूत्र ११.

वरील उदाहरणांवरून हा गुण निव्वळ शब्दगुण आहे अशी कल्पना होते व दण्डीचेंही मत तसेंच दिसतें. परंतु वामन व भोज यांनीं हा अर्थगुणही मानलेला दिसतो. त्यांच्या मतें एकाद्या काव्यांत ग्रथित केलेल्या विचारांची क्रमवार मांडणी व सुसंबद्धता यांनीं येणारी एक सुसंघटना म्हणजेच अर्थगुण श्लेष होय. (क्रमकौटिल्यानुल्बणत्वोपपत्तियोगो श्लेषः) भोज त्यास ' संविधाने सुसूत्रता ' असें म्हणतो.

परंतु अर्थ किंवा विचारांच्या श्लिष्टतेबद्दल, ती बरीच सूक्ष्म असल्यानें मतभेद होण्याचा संभव असल्यानें या गुणाची चर्चा येथेंच संपविलेली बरी. हा गुण मुख्यतः शब्दगुणच आहे असें म्हणण्यासही प्रत्यवाय दिसत नाहीं.

यानंतरचा गुण प्रसाद होय. या गुणासंबंधींची बरीचशी चर्चा रीतिविचाराचे वेळींच झाली. हा गुण सर्वांनीं मान्य केलेला असल्यानें त्याचें महत्त्व अधिक आहे हें सांगावयास नकोच. बहुतेक सर्वांच्या मतें या गुणाचा अर्थ ' सहज अर्थप्रतीति होईल अशाच शब्दांची योजना ' असा आहे. जें प्रसिद्धार्थ आहे तें प्रसादयुक्त (प्रसादवत् प्रसिद्धार्थम्) असें दण्डी; ज्याचा अर्थ विद्वानांनीं न सांगतांच लागतो व सुखानें लागतो तें प्रसादयुक्त (अथानुक्तो बुधैर्यत्र शब्दादर्थः प्रतीयते । सुखशब्दार्थसंयोगात् प्रसादः परिकीर्त्यते) असें भरत; ऐकल्याबरोबर शब्दांपासून अर्थबोध होतो तें प्रासादिक (श्रुतिमात्रेण शब्दात्तु येनार्थप्रत्ययो भवेत्) असें मम्मट; ज्याप्रमाणें शुष्क सर्पणांत अग्नि ताबडतोब पसरतो, त्याप्रमाणें ज्यामुळें अर्थ तत्काळ चित्त व्यापतो तो प्रसाद असें विश्वनाथ व झटकन् अर्थ समजणें (झटिति अर्थापत्तिः, झटित्यर्थापकत्वम्) अशीं लक्षणें इतरांनींही दिलीं आहेत. वामन व जगन्नाथ मात्र निराळें लक्षण सांगतात. दोघांच्याही मतें गाढत्व व शैथिल्य यांच्या मिश्रणानें प्रसाद उत्पन्न होतो. गाढत्व म्हणजे कठोर व संयुक्ताक्षरांची सामासिक रचना. ती थोडा वेळ व शैथिल्य म्हणजे कोमल व असंयुक्त अक्षरांची असामासिक रचना ती त्याचेपुढें, असें मिश्रण असल्यास ती रचना प्रासादिक आहे असें त्यांचें मत होतें. या मतांत अर्थात् मतस्वातंत्र्यापेक्षां तिरशिंगराचीच अधिक दिसते व ती या दोघांचे स्वभावांत होतीही. एक तर प्रसाद हा गुण सर्व रसांस योग्य म्हणून सर्वमान्य आहे व गाढ रचना शृंगारकरुणहास्यादि रसांस प्रतिकूल आहे आणि साऱ्याच रसांस साऱ्या वेळीं हें परस्परविरुद्ध गुणांचें मिश्रण योग्य होणार नाहीं. वीररसांत शैथिल्य चालणार नाहीं, शृङ्गारादींस गाढत्व चालणार नाहीं. जेथें या दोन्हींचा चढउतार असेल तेथेंच ती रचना मान्य होईल. असें असल्यानें प्रसाद याचा या दोघांनीं दिलेला अर्थ न करणेंच योग्य होईल.

प्रसादगुणाचें स्वरूप अधिक स्पष्टपणें रीतिविचारांतच दाखविलें असल्यानें त्याबद्दल येथें अधिक लिहिण्याची जरूरी नाहीं. हाही गुण मुख्यतः शब्दगुण आहे. तथापि वामन व भोजानें तो अर्थगुणही मानिला आहे व अर्थाची विमलता (स्पष्टता) किंवा अर्थाची प्रकटता (प्राकट्यमर्थस्य) अशा व्याख्या अनुक्रमें दिल्या आहेत. अर्थ-

बोधाच्या आड शब्दांची योजना व रचनाच कशी येते हें मार्ग या गुणाची चर्चा करितांना सविस्तर दाखविलेंच आहे; तेव्हां हाही गुण शब्दगुणच आहे असें म्हणतां येईल.

समता

तिसरा गुण समता. रचनेमध्यें विषमता नसणें म्हणजेच समता होय. कांहीं रसोपयोगी अपरिहार्य कारण नसतां, एकदां कोमलवर्ण रचना, एकदां कठोरवर्ण रचना; एकदां सामासिक, एकदां असामासिक, एकदां संयुक्ताक्षरविरहित, एकदां संयुक्ताक्षराडंबरयुक्त अशी रचना असल्यास त्यास विषम रचना म्हणतात. साधारणपणें एकाच श्लोकांत अशी विषमता असूं नये, किंवा काव्य लहान असल्यास त्या सबंध काव्यांत होऊं नये. कठोर किंवा स्फुट अशी रचना केल्यास हरकत नाहीं. उदाहरणार्थ, चंद्रशेखरांची

अये कविमनोभवे ! सहजसंभवे ! स्वामिनी !
सुवर्णमयदेहिनी ! नवरसात्मके ! भामिनी !
प्रसादमयजीविते ! अनुविचारसंचारिणी !
चमत्कृतिविलासिनी ! रसिकसन्मनोहारिणी !

या कवितेंत किंवा श्लोकांत अगदीं कठोर नसली तरी आडंबरयुक्त अशी रचना आहे. पण ती सबंध श्लोकांत चालविल्यानें समतागुणास पात्र झाली आहे. याहीपेक्षां योग्य उदाहरण मोरोपंतांच्या केकावलीची पहिलीच ' सदाश्रितपदा सदाशिवमनोविनोदास्पदा ' इत्यादि केका होईल. परंतु ही कठोर रचना कायम न ठेवितां पुढें मृदु रचना आणिल्यास किंवा मृदु रचनेनें सुरुवात करून कठोर रचना नंतर केल्यास विषमता उत्पन्न होईल. उदाहरणार्थः—

ती तीव्र-दक्षिण-समीर-समीरिता जी
वर्षाऋतूंत नवनील-पयोद-राजी

अथवा

याया समृद्धि जणुं या विषया अपार
साराहि तज्जठरसंस्थित वारिभार

यांत पहिल्यांत स्फुट रचनेनें सुरुवात करून मृदु रचनेंत शेवट केला, तर दुसऱ्यांत मृदु रचनेनें सुरुवात करून कठोर रचना मध्यें आणून पुन्हां ' वारिभार ' हा मृदु किंवा कोमलवर्णात्मक शब्द आणला आहे. अशा तऱ्हेचा अनियमितपणा दोषास पात्र होतो.

या गुणासंबंधीं बहुधा ऐकमत्य आहे. रचनेंत विषम नसलेलें तें सम[1] किंवा रीती-मध्यें अभेद असल्यास तें सम[2] अशी अनुक्रमें दण्डी व वामन यांनीं व्याख्या केली आहे. भरताचा अर्थ थोडा निराळा आहे.[3] निरर्थक किंवा अतिगूढार्थक (नातिचूर्णपदैर्युक्ता)

१. समं बन्धेष्वविषमम् । का. द. परि. १ श्लोक. ४७.

२. मार्गाभेदः समता । का. सू. अधि. ३–अध्याय १ सूत्र १२.

३. नातिचूर्णपदैर्युक्ता नच व्यर्थाभिधायिभिः । न दुर्बोधा तैश्च कृता समत्वात्समता मता । ना. शा. १६–९६

शब्दांनीं जेथें काव्यास दुर्बोधत्व येत नसेल व अशा रीतीनें दोन्हीं टोकांच्यामध्यें जें तें सम असें तो म्हणतो. जगन्नाथास प्रक्रमभंगानें येणारी अर्थाची हानि ज्यांत नसेल तें सम असें वाटतें.[1] म्हणजे त्याचा अर्थ प्रक्रमभंगाभाव एवढाच व संकुचित असा आहे उदाहरणार्थ:—

'हरिः पिता हरिर्माता हरिर्भ्राता हरिः सुहृत्। हरिः सर्वत्र पश्यामि हरेरन्यन्न भाति मे॥' या पद्यांत मध्येंच किंवा शेवटीं विष्णु हा शब्द हरि या शब्दाबद्दल घातला असता तर त्यांतील समता बिघडली असती असें त्याचें म्हणणें. पण समतेचा अर्थ इतका संकुचित न ठेवतां वाक्यरचना किंवा रीति यांमधील वैषम्य असा घ्यावा हें बरें.

समता हा अर्थगुणही आहे असें वामन व भोज यांनीं मानिलें आहे. वामनाचे मतें प्रक्रमभङ्गच अर्थगत वैषम्य आहे. प्रक्रमभङ्ग हा वरील उदाहरणापेक्षांही अधिक व्यापक असा दोष आहे. ठराविक क्रमांत कांहीं गोष्टी याव्यात असें असतां त्यांचा तो क्रम मोडणें यांत हा दोष आहे.

मम्मट, विश्वनाथ व त्यांचे अनुयायी यास स्वतंत्र स्थान देत नाहींत. वैषम्य-दोष-निराकरण म्हणजेच समता[2] असें त्यांना वाटतें. शिवाय कित्येक वेळां हा दोष होऊं शकतो, तर कित्येक वेळां वैषम्यही गुण समजलें जातें. तेव्हां समता हा स्वतंत्र गुण होत नाहीं असें त्यांचें म्हणणें आहे. यांत कितपत सत्य आहे हें शेवटींच पाहण्याचें ठरविलें असल्यानें येथें त्याचा अधिक विस्तार करण्याची जरूरी नाहीं. हाही गुण दण्डीचे मतें वैदर्भी रीतींतच सांपडतो व गौड लोक ह्या वैषम्याकडे दुर्लक्ष्य करीत असल्यानें अर्थाडंबर व अलंकारडंबर हीं त्यांच्या रीतीमध्यें माजून राहिलीं आहेत असें तो म्हणतो.[3]

माधुर्य

या गुणाची थोडीशी चर्चा मागील प्रकरणांतच झाली आहे. या गुणाच्या स्वरूपाविषयीं दोन मतें दिसतात. दण्डी, मम्मट, विश्वनाथ यांच्या मतें हा गुण वर्णांच्या विशिष्ट शक्तीमध्यें आहे. कोमल, मृदु अशा वर्णांच्या रचनेनें कर्णमधुरता प्राप्त होते. मागें टीपेंत दिल्याप्रमाणें टवर्ग खेरीज करून क् पासून म् पर्यंत वर्ण, त्यांच्यामागें त्या त्या वर्गाचें अनुनासिक आलें असतां व र, आणि ण् ऱ्हस्व असतां कोमल समजावे.[4] शिवाय रचना असामासिक किंवा अल्पसामासिक असल्यास चांगलें.[5] दण्डीचे मतें यांत थोडा फरक आहे. नुसतेच कोमल नव्हेत, तर त्यामध्यें असणारा, पण उघडपणें न दिसणारा असा अनुप्रास असल्यानें कानांस जें अस्फुट संगीत किंवा रसावह असें कांहीं प्रतीत होतें तें माधुर्य, असें

---

१. प्रक्रमाभङ्गेनार्थघटनात्मकमवैषम्यं समता। र. गं. पृष्ठ. ५९

२. अवैषम्यं (प्रक्रमाभेद) समता। का. स. अधि. ३. अ. २–सू. ५.

३. इत्यनालोच्य वैषम्यं अर्थालंकारडंबरौ। अवेक्षमाणा ववृधे पौरस्त्या काव्य-पद्धतिः।

४. काव्यप्रकाश उल्लास ८ का. ९ व सा. द. परि. ८ का. ३ पद्य.

५. ,, ,, ९ ,, ,, ,, का. ४ ,,

त्याचें मत होतें.[1] असा श्रुत्यनुप्रासच उच्च अभिरुचि दर्शवितो व तो वैदर्भीत आढळतो. गौडांना अगदीं वर वर दिसणारा अनुप्रासच प्रिय वाटतो. पण त्यांत खरें माधुर्य नसतें असें त्याचें म्हणणें आहे. हें मागें माधुर्याची कल्पना देतांना सांगितलेंच आहे.

मम्मट-विश्वनाथांचे मतें गुण हे मूलतः रसाचे गुण आहेत व पर्यायानें त्यांच्या शब्दरूपी शरीराचे आहेत. तेव्हां माधुर्याची त्यांची मूळ व्याख्या रसानुलक्षीच आहे. शृंगार रसामध्यें आल्हाद उत्पन्न करणारें व द्रुतिकारण असें जें कांहीं असतें तें माधुर्य.[2] द्रुति म्हणजे मनाची विगलितावस्था किंवा अगतिकत्व म्हणजेच द्वेषादिजन्य काठिन्याचा अभाव. हा गुण विप्रलंभ शृंगारांत, करुणरसांत व शान्तरसांत अतिशयित स्वरूपांत दिसून येतो, असें मम्मटाचें म्हणणें आहे. विश्वनाथानेंही जवळ जवळ तीच व्याख्या उचलली आहे.[3] चित्तद्रवीभावरूप आल्हाद हेंच माधुर्य होय असें तो म्हणतो. पण असें करितांना मम्मटाशीं त्यानें थोडासा मतभेद दाखविला आहे. आल्हादकत्व म्हणजेच द्रवीभाव असल्यानें तें द्रवीभावाचें भिन्न असें कारण होऊं शकत नाहीं, अशी त्यानें मम्मटावर टीका केली आहे. पण असें जर असेल तर वीररसांतही आल्हाद हा होतोच; पण चित्तद्रव आपल्यास आढळून येत नाहीं. असो. ही मनाची स्थिति दाखविणारे वर्ण व त्यांची योजनाही मधुर अशी म्हणावयाची.

माधुर्याविषयींची दुसरी कल्पना जर पाहिली तर तो शब्दगुणापेक्षां अर्थगुणच अधिक आहे असें दिसतें. भरत म्हणतो कीं, जें काव्य पुनः पुनः केलें किंवा म्हटलें तरी कंटाळा आणीत नाहीं तें माधुर्ययुक्त असें समजावें.[4] परंतु यांत एकच कल्पना अनेक तऱ्हांनीं वर्णन करणें इतकाच अर्थ येतो असें नाहीं. तसें असतें तर, तो बराचसा शब्दगुणच झाला असता. एकाच विषयावर अनेक नवीन नवीन कल्पना बसविणें हाही अर्थ त्यामध्यें येत आहे. ' एकच अर्थ निराळ्या तऱ्हेनें पुनः सांगणें व अशा तऱ्हेनें उक्तिवैचित्र्य आणणें ' यासच माधुर्य असें म्हणतात.[5] वामनानेंही ' उक्तिवैचित्र्यं माधुर्यम् ' असें म्हणून हें अर्थगुणांत घातलें आहे.[6] म्हणजे ज्ञानेश्वरीय पद्धतींत जी तऱ्हा आढळून येईल किंवा ससंदेहालंकारांत जसें पहावयास मिळेल त्यास माधुर्य असें म्हणतां येईल. उदाहरणार्थः—

---

१. यया कयाचित् श्रुत्या च समानमनुभूयते। तद्रूपा हि पदासत्तिः सानुप्रासा रसाव्हा॥
२. आल्हादकत्वं माधुर्यं शृंगारे द्रुतिकारणम् (उल्लास ८ का. ३) द्रुतिश्चेतसो गलितत्वमेव द्वेषादिजन्यकाठिन्याभावः। काव्य. प्र. का. ३
३. चित्तद्रवीभावमयोल्हादो माधुर्यमुच्यते (सा. द. उ. ८. का. २) व पुढें वृत्ति.
४. बहुशो यत्कृतं काव्यमुक्तं वापि पुनः पुनः। नोद्वेजयति तस्माद्धि तन्माधुर्यमुदाहृतम् ॥ ना. शा. अ. १६–१८.
५. एकस्या एव उक्तेर्भङ्ग्यन्तरेण पुनः कथनात्मकयुक्तिवैचित्र्यं माधुर्यम्। र.ग.पृ.५९.
६. का. सू. अधि. ३ अध्याय २, सूत्र. ११.

आतां तीख होऊनि मवाळ । जैसें जातीचें मुकुळ ॥
कां तेज परी शीतळ । शशांकाचें ॥ १ ॥
शके दावितांचि रोग फेडूं । आणि जिभे तरि नव्हे कडू ॥
तें वोखद नाहीं मा घडूं । उपमा कैची ॥ २ ॥
तरी मऊपणें बुबुळें । झगडतांही परि नाडळे ॥
येरवीं फोडी कोराळें । पाणी जैसें ॥ ३ ॥
तैसे तोडावया संदेह । तीख जैसें कां लोह ॥
श्राव्यत्वें तरी माधुर्य । पायीं घाली ॥ ४ ॥

या व अशा तऱ्हेचें वैचित्र्य माधुर्य होय अशी दुसऱ्या वर्गाची समजूत आहे. याशिवायही वामनानें माधुर्याची शब्दगुण म्हणून जी व्याख्या केली आहे ती निराळीच. वाक्यांत सुटीं सुटीं पदें असणें म्हणजे माधुर्य होय अशी त्याची कल्पना आहे.[1] यामुळें हें दीर्घ समासांच्या विरुद्ध आहे. भोजानेंही हीच कल्पना घेतली आहे. (स. कं. १–६८) ही कल्पना अर्थात् अगदींच निराळी आहे. सुट्या सुट्या वाक्यांनीं मागें उल्लेखिलेलें चित्त-द्रवत्व कितपत उत्पन्न होतें हा प्रश्न वादग्रस्तच राहील. वर सांगितलेल्या अनेक सुंदर सुंदर कल्पनांच्या पुढें अगतिक होऊन वाचक त्यांबरोबर वाहून जाणें साहजिक आहे, पण हें कार्य सुट्या, पृथक् शब्दांनीं व्हावयाचें नाहीं असेंच म्हटलें पाहिजे. शुद्ध मराठींत सामासिक रचना फार थोडी म्हणून जर सारेंच मराठी लेखन माधुर्ययुक्त आहे असें म्हटलें तर तें कोणासही पटणार नाहीं. शिवाय मराठी भाषा संस्कृतच्या मानानें संगीतास किंवा माधुर्यास कमी अनुकूल अशीच कल्पना आजपर्यंत आहे.

हा माधुर्यगुण अर्थगुणही आहे असें सांगतांना दण्डीनें बराच विस्तार केलेला आहे. अर्थमाधुर्य म्हणजे ग्राम्यता किंवा अश्लीलता यांचा अभाव होय व हा अभाव गौडी व वैदर्भी या दोनी रीतींच्या अनुयायांस संमत आहे व काव्यगुणाचा बहुतेक भार या अग्राम्यतेनें उचलिला आहे असेंहि त्यानें सांगितलें आहे. पुढें ही ग्राम्यता अर्थाची, शब्दांची व शब्दसंधीमुळें आलेली, असे प्रकार वर्णून, अपवादादाखल कांहीं अश्लील शब्द इतके सर्वमान्य व रूढ झाले आहेत कीं, ते काव्यांत आतां सहज खपून जातात, असें सांगून या अर्थगुणाची चर्चा संपविली आहे. माधुर्य हा अर्थगुण म्हणूनच कित्येक लोक कसे समजतात हें वर दाखविलेंच; त्यापेक्षांही अर्थमाधुर्याची दण्डीची कल्पना सर्वतोपरी चांगली व उच्च अभिरुचि दर्शविणारी आहे; अर्थात् ती अधिक सूक्ष्म आहे, पण समजावयाला कठीण मात्र नाहीं. अश्लीलतेसंबंधीं इतकी नापसंती संस्कृत साहित्यांत कोणींच दर्शविली नाहीं. म्हणून दण्डीच्या या उद्गारांस इतकें महत्त्व आलें आहे. दण्डीनें सांगितलेल्या शब्दगत माधुर्यामध्येंहि अशीच अभिरुचीची उच्चता दिसून येते, हें मागें रीतिविचारांत केलेल्या चर्चेवरून दिसून आलेंच आहे.

---

१. पृथक्पदत्वं माधुर्यं, समासदैर्घ्यनिवृत्तिपरं चैतत् । (का. सू. अधि. ३, अ. १–सूत्र २१)

ज्यामध्यें कठोर अक्षरें नसतील, किंवा फार थोडीं असतील तें सुकुमार होतें.[१]

सौकुमार्य

दण्डीच्या मतें कठोर अक्षरांचा संपूर्ण अभाव असल्यास तें लेखन शिथिल होतें, म्हणून मधून मधून एखादें कठोर अक्षर घातल्यानें श्लिष्टता येते व तें चांगलें दिसतें. म्हणून सर्वकोमल अशी रचना नसावी. पण बरींचशीं अक्षरें कोमल पाहिजेत. वामनही हीच व्याख्या देतो,[२] पण त्याचा मधून मधून कठोर वर्ण पाहिजेत असा आग्रह नाहीं. सौकुमार्यास अनुप्रास आवश्यक नाहीं. माधुर्यास दण्डीचा श्रुत्यनुप्रास कां होईना पाहिजे आहे. भरताचे मतें सहज येणारे छन्द म्हणजे सोपीं वृत्तें व सुश्लिष्ट समास असल्यास व अर्थही सुकुमार असल्यास हा गुण साधतो.[३] भोजानें दण्डीचेंच लक्षण व उदाहरण घेतलें आहे. जगन्नाथानें हा अर्थगुणच मानिला आहे. परुष, कठोर, किंवा अमंगलार्थसूचक शब्द व अर्थयोजना टाळणें म्हणजे सौकुमार्य होय असें त्याचें मत आहे.[४] वामनानें अर्थसौकुमार्य म्हणून हीच व्याख्या दिलेली होती,[५] तीच जगन्नाथानें पुढें उचलिली आहे. वरील मताप्रमाणें क्रमवार उदाहरणें पुढीलप्रमाणें होतील:-

"गगनाच्या चौकांत चला हो, या रजनीनाथ,"

किंवा "निज निज आतां म्हणे जगाला वत्सलता माता"

पहिल्या उदाहरणांत 'च्या' व 'हो' यांखेरीज सारे वर्ण कोमल आहेत; दुसऱ्यांत 'म्ह' व 'त्स' यांखेरीज सारे मृदु आहेत. आहेत त्या कठोर वर्णांनींही दण्डी म्हणतो त्याप्रमाणें शैथिल्य टाळण्यास मदत केली आहे. असें सौकुमार्य बालकवि व कवि विनायक यांच्या लेखनांत मोठ्या प्रमाणांत आढळतें. रेंदाळकरांच्या पुढील कडव्यांत एक 'फ' अक्षराखरीज सारीं कोमल अक्षरें आहेत. 'खगकूजित अलिगुंजित । लतिकातरुगणसिंजित । सुदति ! विफल सकल गमत । तुजविण या कालीं । ' हें भरताच्या म्हणण्याप्रमाणेंही सुकुमार ठरेल. वृत्तसुख व सुश्लिष्ट समास यांत दिसून येतील. जगन्नाथाच्या मताप्रमाणें इंग्रजींत ज्यास Euphemism असें म्हणतात तें सौकुमार्य होय. वामनानें पुढील उदाहरणें दिलीं आहेत. 'मृत' शब्दाबद्दल यशःशेष किंवा आलेख्यशेष असे शब्द, किंवा 'गच्छ' म्हणण्याऐवजीं 'साधय' म्हणणें यामुळें रचनेस सौकुमार्य येतें असें त्याचें म्हणणें आहे. असो. माधुर्य व सौकुमार्य यांमध्यें बरेंच निकटत्व असलें तरी ऐक्य नाहीं एवढें मात्र लक्षांत ठेवणें जरूर आहे.

---

१. अनिष्ठुराक्षरप्रायं सुकुमारम् । का. द. परि. १श्लोक ६९ व त्यांतील दुसरी ओळ.

२. अजरठत्वं सौकुमार्यम् । का. सू. अधि. ३ अ. १ सूत्र २२

३. मुख्यसुखप्रयोज्यैर्यच्छन्दैर्युक्तं सुश्लिष्टसंधिभिः । सुकुमारार्थसंयुक्तं सुकुमारं तदिष्यते ॥ ना. शा. अ. १६-१००

४. अकाण्डे शोकदायित्वाभावरूपमपारुष्यम् सुकुमारता । र. गं. पृष्ठ ६०

५. अपारुष्यं सौकुमार्यम् । का. सू. अ. ३-२-१२

अर्थव्यक्ति

जेव्हां इष्ट अर्थ पूर्णपणें शब्दांनीं व्यक्त केला जातो, कोणतेंही पद किंवा पदें अर्थ-पूरणार्थ गृहीत धरावीं लागत नाहींत, तेव्हां अर्थव्यक्ति पूर्ण झाली असें म्हणतात. काव्यांतील वृत्तरचनेच्या बंधनांनीं कांहीं वेळां असे आवश्यक शब्दही गळून जातात. विशेषतः नवीन किंवा होतकरू कवींचे बाबतींत असें होतें. त्यास वाटतें, आपल्या मनांतील अर्थ दुसऱ्यांसही सहज समजेल. या गाळलेल्या शब्दांचे अर्थ, ध्वनि किंवा व्यङ्ग्यही असत नाहींत. वाक्यार्थ पूर्ण होण्यासच त्यांची जरूरी असते. असे सारे शब्द वाक्यांत हजर असणें व कोणचाही शब्द अनुमानानें काढण्याची जरूर नसणें यासच अर्थव्यक्ति असें म्हणतात.[1] या गुणाचें स्वरूप मात्र बरेंच दोषाभावाचेंच आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं व त्यास गुणाचें स्वतंत्र स्वरूप आहे असें न म्हटल्यास चालेल. मात्र अर्थव्यक्ति म्हणजेच प्रसाद ही वामनाची व्याख्या बरोबर होणार नाहीं.[2] कारण अर्थव्यक्ति पूर्ण असून रचनेंत क्लिष्टता येईल व प्रसाद असूनही सर्व इष्टार्थ व्यक्त होणार नाहीं. जगन्नाथानें हा अर्थगुणच घेतला आहे व मागच्याप्रमाणें गुणसंबंधांत वामनाची अर्थगुणांची व्याख्या उचलली आहे. या व्याख्ये-प्रमाणें स्वभावोक्ति अलंकारच हा गुण असें त्याचें म्हणणें दिसतें.[3] अर्थव्यक्तीचा हा अर्थ संकुचित आहे, व अधिकही आहे. संकुचित अशाकरितां कीं, एकाद्या विशिष्ट वस्तूची विशिष्ट बाजूच त्यामध्यें दिसते असें नाहीं. स्वभावोक्तींत एकाद्या वस्तूचें वैशिष्ट्य-दर्शनच स्फुटपणें करावयाचें असतें. अधिक म्हणण्याचें कारण, अर्थव्यक्तींत वर्णनाची उज्ज्वलता येत नाहीं. सामान्य वर्णनही होऊं शकेल; पण जें करावयाचें आहे तें स्पष्ट केलें पाहिजे. ही स्पष्टता म्हणजेच अर्थाची संपूर्णता; म्हणजेच अर्थव्यक्ति होय. अर्थव्यक्तीचा हा साधाच अर्थ दण्डीनें घेतला आहे. पण त्यास गुणाचें स्वरूप देण्याचें कारण सामान्य कवींत ती अर्थव्यक्ति स्पष्ट करण्याची असमर्थता हेंच असावें. भोजानेंही या गुणाचा हाच अर्थ केला आहे. (यत्र संपूर्णवाक्यत्वमर्थव्यक्तिं वदन्ति ताम् । स. कं. भ. परि. १, श्लोक ६९) हाच गुण अर्थगुण समजून त्याचें त्यानें दिलेलें लक्षण मात्र स्वभावोक्तीचेंच आहे. (अर्थव्यक्तिः स्वरूपस्य साक्षात्कथनमुच्यते). हा गुण गौडी किंवा वैदर्भी दोहींसही मान्य व हवा असा आहे. कारण शब्दशक्तीचें उल्लंघन करून कोणत्याही अर्थाची प्रतीति सुलभ होऊं शकत नाहीं.[4] म्हणून या गुणाचें विशेष महत्त्व आहे.

---

१. अर्थव्यक्तिः अनेयत्वम् । का. द. परि. १ श्लोक ७३.

२. झटित्यर्थप्रतिपत्तिहेतुत्वम् । वामन. का. सू. अधि. ३ अध्याय १,

३. वस्तुनो वर्णनीयस्याधारणक्रियारूपवर्णनम् । र. गं. सूत्र २४ व वृत्ति. पृ. ६०.

४. नेदृशं (नेयार्थत्वम्) बहु मन्यन्ते मार्गयोरुभयोरपि ।
नहि प्रतीतिः सुभगा शब्दन्यायविलंघिनी ॥ दण्डी. का. द.

यासंबंधींही दोन मतें दिसतात. पण कोणत्याही मताप्रमाणें अर्थगुण होण्याकडेच अधिक प्रवृत्ति दिसते. कोणताही वर्ण्य विषयाचा गुण उत्कटत्वानें प्रतीत होण्याइतकें वर्णन आलें असतां त्या वर्णनांत उदारता हा गुण आला असें दण्डीचें म्हणणें आहे.[1] हें लक्षण भरताच्या व्याख्येवरून कांहीं फरक करून घेतलें असावें. शृंगार व अद्भुत यांत येणारें दैवी सामर्थ्य-वर्णन इतर अनेकभावयुक्त असलें कीं उदार या नांवास तें पात्र होऊं शकेल असें त्याचें म्हणणें आहे.[2] म्हणजे एकंदरींत वर्णनाच्या पद्धतीपेक्षां वर्णनाच्या अर्थाकडे अधिक लक्ष दिसतें. अर्थात् वर्णन करितांना शब्दांशीं संबंध यावयाचाच व वर्णनांत अतिशयोक्तीही यावयाचीच. दुसऱ्या मतानें अग्राम्यता म्हणजेच उदारता होय असें ठरतें. वामन[3] व त्याचें गुणांच्या बाबतींत बरेंचसें अनुकरण करणारा जगन्नाथ[4] हे या मताचे होत. भोजानें याच गुणाची अर्थगुण म्हणून दिलेली व्याख्या दण्डीवरून घेतलेली दिसते. दण्डीनें आणखी एक मत म्हणून पुढीलप्रमाणें उल्लेख केलेला आहे. सुंदर सुंदर विशेषणांनीं युक्त अशाच नामांची योजना केली, म्हणजे उदारता साधते.[5] हा अर्थात् शब्दगुण होईल व भोजानें शब्दगुण म्हणून केलेली व्याख्या अशीच आहे. परंतु तीस तो उदात्तता असें म्हणतो.[6] शब्दगुण म्हणून उदारतेची व्याख्या वामनानें केली आहे, ती पुढीलप्रमाणें आहे. रचनेची विकटता म्हणजे उदारता असें तो म्हणतो.[7] विकटत्व म्हणजे पदें किंवा शब्द नाचत आहेत असें वाटणें. भोजानें व जगन्नाथानें हीच व्याख्या स्वीकारली आहे.[8] पण विकटत्व म्हणजे कठोर वर्ण असणें असें त्यांचें मत आहे. कठोर वर्ण निराळे व विकट म्हणजे नाचताहेतसे वाटणारे निराळे; कदाचित् अर्थसदृश किंवा अर्थसूचक वर्णरचना (Onomatopœia) असाही अर्थ अभिप्रेत असेल. या नर्तनाचा उदारतेशीं काय संबंध आहे हें समजणें जरा कठीणच आहे. म्हणून हा गुण अर्थगुणच असें समजून चालणें योग्य होईल. फारच झाल्यास दण्डीनें दिलेल्या दुसऱ्या प्रकारास शब्दगुणउदारता म्हणतां येईल. परंतु वामनानें दिलेल्या प्रकारासंबंधीं तसें म्हणतां येणार नाहीं.

उदारता

---

१. उत्कर्षवान् गुणः कश्चिदुक्ते यस्मिन्प्रतीयते ।
तदुदाराह्वयं तेन सनाथा काव्यपद्धतिः ॥ का. द. १-७६,

२. दिव्यभावपरीतं यच्छृङ्गाराद्भुतयोजितम् ।
अनेकभावसंयुक्तं उदारं तत्प्रकीर्तितम् । ना. शा. १६-१०२.

३. अग्राम्यत्वमुदारता । का. सू. अधि. ३-अ. २ सूत्र १३.

४. अग्राम्यार्थपरिहार उदारता । र. गं. पृ. ६०.

५. श्लाघ्यैर्विशेषणैर्युक्तमुदारं कैश्चिदिष्यते । का. द. प. १.

६. श्लाघ्यैर्विशेषणैर्योगो यस्तु सास्यादुदात्तता ॥ स. कं. भ. परि. १-७०.

७. विकटत्वमुदारता । यस्मिन्सति नृत्यन्तीव पदानि इति जनस्य वर्णना भवति तद्विकटत्वम् । का सू. अधि. ३, अध्या. ११ सू. २३.

८. कठिनवर्णघटनारूपविकटत्वमुदारता । र. गं. पृ. ५७.

पुढील उदाहरणांवरून या साऱ्या प्रकारांची कल्पना संपूर्णपणें येईल.

कदा नेणों ओढी, शरधितुनि काढी शर कदा
कदा धन्वीं जोडी, वरिवरिहि सोडी तरि कदा ।
विपक्षाच्या वक्षावरि विवरलक्षास्तव रणीं
कळे राजेन्द्राची त्वरित शरसंधानकरणी ॥—नलोपाख्यान

यांत नळाचा धनुर्विद्यापारंगतत्व हा गुण उत्कटत्वानें प्रतीत होत आहे. दण्डीच्या पहिल्या व्याख्येप्रमाणें हा उदारता गुण झाला. उदारता म्हणजे ग्राम्यतापरिहार या मतीं कोणत्याही अश्लीलरहित किंवा ग्राम्यताशून्य अशा काव्याचें उदाहरण चालेल. शब्दांचें नर्तन असा शब्दगुण घेतल्यास—

'कड्यावरुनियां उडया धडधडा पयें टाकिती.' किंवा;

'व्यर्थी अधिकाचि अर्थ वसे, चिद्घनचपला ही जाते, खुडित खपुष्पें फिरति. जिथें' या झपूर्झामधील ओळी; किंवा 'कोणीकडून कोणीकडे । तिमिरामधून तिमिरामध्यें' इत्यादि उदाहरणें योग्य होतील. सुंदर विशेषणांनीं युक्त अशी नामांची योजना, असा अर्थ घेतल्यास राजस राणा, जागता जीव, चळती दुनिया, मञ्जु गुञ्जन, अशासारखे आतां ठरीव बनलेले शब्दप्रयोग उदाहरणांदाखल दिले जातील. असो. दण्डीचे मतें हाही गुण दोन्हीही रीतींस मान्य आहे.

ओजस्

जे तीन गुण सर्वमान्य झाले आहेत, त्यांपैकीं हा तिसरा होय. अर्थात् याचें महत्व अधिक आहे. पण सर्वमान्य झाला तरी याच्या अर्थासंबंधीं ऐकमत्य आहे असें नाहीं. तथापि हा गुण मुख्यतः शब्द-गुणच आहे यासंबंधीं बहुमत होईल. ओजाचा एक अर्थ समासप्रचुरता असा आहे[१]. दण्डीचे मतें हा गुण म्हणजे गद्याचें जीवित आहे, पण गौड लोक हा पद्यांतही फार उपयोजितात, असें सांगून पुढें उदाहरणें देतांना गौडांचो त्यानें चेष्टाच केली आहे. नुसते मोठमोठे समासच असतां कामा नये, त्यांत कठोर वर्ण व जोडाक्षरें असलीं पाहिजेत, त्याखेरीज लेखनास जोर येत नाहीं आणि जोरदारपणा हा या गुणाचा आत्मा आहे. दण्डीची ही व्याख्या भरताच्या व्याख्येला जुळती अशीच आहे[२]. त्रिविध, सामासिक व चित्र अशा शब्दांनीं युक्त व उदार स्वरांनीं (म्हणजे जोरदार वर्णांनीं) युक्त अशी रचना ओजोगुणयुक्त आहे असें समजावें, असें त्याचें म्हणणें आहे.

हाच अर्थ दुसऱ्या शब्दांत वामन, भोज व जगन्नाथ यांनीं आणला आहे. वामन म्हणतो गाढ रचना म्हणजे ओज होय[३]. यांत कठिण असा गाढत्वाचा अर्थ घ्यावा, म्हणजे अर्थात् जोडाक्षरें व कठोर वर्ण यांचें प्राचुर्य आलें. उदाहरणार्थ:–

---

१. ओजःसमासभूयस्त्वम् एतद्गद्यस्य जीवितम्। । का. द. परि. १, श्लोक ८०.

२. समासवद्भिर्विविधैर्विचित्रैश्च पदैर्युतम् ।
सा तु स्वरैरुदारैश्च तदोजः परिकीर्त्यते । ना. शा. १६-९९.

३. गाढबन्धत्वमोजः–वामन ३–१–५

कृतांतकटकामलध्वजजरा दिसों लागली,
पुरःसरगदासवें झगडतां तनू भागली
किंवा व्यूहपुरःस्थित अस्मद्गुरुकुरुकटकेश लेश हालेना

भोजानें ओज व और्जित्य असे दोन भेद करून पहिल्यांत फक्त समासप्रचुरता व दुसऱ्यांत कठिण अथवा गाढ रचनाही असते असें सांगितलें आहे.[1] जगन्नाथानें जोडाक्षरयुक्त पण ऱ्हस्व अक्षरांनीं येणारें गाढत्व असा त्याचा अर्थ सांगितला आहे.[2] अर्थात् जोडाक्षरांनीं बऱ्याचशा वर्णांस दीर्घत्व येतेंच. पण जोडाक्षरांनीं आलेल्या दीर्घत्वांत स्वाभाविक दीर्घत्वापेक्षां अधिक जोर असतो म्हणून ही आणखी एक अट जगन्नाथानें घातलेली दिसते. मम्मट व विश्वनाथ यांनीं हा गुण वीर, रौद्र, भयानक, बीभत्सादि रसांस अनुकूल असतो, व यास समांतर अशी मानसिक वृत्ति कोणती असेल तर ती मनांतील जळजळ होय असें म्हटलें आहे.[3] ही जळजळ व्यक्त करण्यास कठोर वर्णच आवश्यक असल्यानें टवर्ग, श, ष, वर्गाच्या पहिल्या व तिसऱ्या वर्णाचा दुसऱ्या व चवथ्याशीं संयोग, किंवा रफारयुक्त जोडाक्षर, लांब समास व उद्धत रचना हीं हवींत.[4] उदाहरणार्थः—घटपटादि खटपट ती, किंवा कच्छ, पुच्छ यांसारखे शब्द, किंवा वक्रार्क, निर्ऱ्हाद इत्यादि 'र'प्रचुर शब्द हे या गुणास अगदीं अनुकूल असे वर्ण होत. एकंदरींत मोठ्या जाडजाड व कठीणकठीण अशा वर्णांची लांबलचक समासयुक्त रचना किंवा 'फटाटोपो भयंकरः' असा प्रकार असल्यासच लेखनांत जोरदारपणा येईल अशी या लेखकांची समजूत होती.

हा शब्दगुण झाला. इतर गुणांप्रमाणें वामन व जगन्नाथ यांनीं याही गुणाचा अर्थगुण म्हणून विभाग पाडिलेला आहे. त्यांचे मतें अर्थप्रौढि[5] म्हणजे अर्थगुण ओज होय. प्रौढीचा अर्थ पुढीलप्रमाणें आहे. जेथें एका पदानें[6] काम होईल तेथें वाक्य घालणें, वाक्याचा अर्थ एका पदांत आणून दाखविणें, तसेंच एकाच वाक्याचीं अनेक वाक्यें करणें, व गूढ अभिप्रायात्मक लिहिणें किंवा उलट अनेकांचा अर्थ एकाच वाक्यांत

१. ओजःसमासभूयस्त्वम् । और्जित्यं गाढबन्धता । स. कं. भ. १–७५
२. संयोगपरऱ्हस्वप्राचुर्यरूपं गाढत्वमोजः । जग. र. गं. पृ. ५८.
३. दीप्त्यात्मविस्तृतेर्हेतुरोजो वीररसस्थितिः । का. प्र. ८ उल्लास का. ४ ।
मनसो विस्तृतिर्ज्वलितत्वमिव ॥ का. प्रदीप
४. वर्गस्याद्य तृतीयाभ्यां युक्तौ वर्णौ तदन्तिमौ ।
उपर्यधो द्वयोर्वा सरेफौ, टठडढैःसह ॥ सा. द. प. ८–४–८
शकारश्च षकारश्च तस्य व्यञ्जकतां गताः ।
तथा समासो बहुलो घटनौद्धत्यशालिनी. ॥ सा. द. प. ८, ५–६–७.
५. अर्थस्य प्रौढिरोजः । वामन का. स. अधि. ३ अध्याय २ सूत्र २ । र. गं. पृ. ६०–६१
६. पदार्थे वाक्यरचना वाक्यार्थे च पदाभिधा ।
प्रौढिर्व्याससमासौ च साभिप्रायत्वमस्य च ।

घालणें यासच प्रौढी असें म्हणतात. सारांश, कोणीकडून सरळ जसें होईल तसें वर्णन न करितां विद्वत्तेच्या जोरावर कसरत करून वर्णनांतील सुलभप्रतीतियोग्यता नाहींशी करून कसरतीनें सामान्य जनांस चकित करून सोडणें एवढाच त्याचा अर्थ आहे. व्युत्पत्ति किंवा विद्वत्तेचें आडंबर दाखविण्याच्या हौशीखेरीज यांत दुसरा हेतु नाहीं. मनांतील जळजळ अशाच रचनेनें व्यक्त होते असें नाहीं. ती साध्या रीतीनें देखील करितां येते. प्रस्तुत ओजस्वी रीतींत शेवटीं मनांतील अर्थ न कळतां नुसता आवाज मात्र शिल्लक राहतो. कांहींतरी भयंकर गोष्ट आहे एवढाच बोध फार झाल्यास होईल; व ही तऱ्हा सहृदयांची नव्हे. म्हणूनच दण्डीनें या गुणाची चेष्टा केलेली आहे. निदान पद्यांत तरी अशी रचना नसावी असें त्याचें मत आहे. पण त्यांत देखील गौडीरीत्यनुयायी हेंच एक ध्येय पुढें ठेवितात अशी त्याची तक्रार आहे (पद्येऽप्यदाक्षिणात्यानामिदमेकं परायणम्).

भोजानें याचा अर्थ थोडा निराळा दिला आहे. आपलें निश्चित मत ठासून सांगणें म्हणजे ओज व स्वतःसंबंधींचा अभिमान दाखविणें म्हणजे और्जित्य[1] असें तो म्हणतो. यांत मात्र साध्या तऱ्हेनेंच पण जोर व्यक्त होईल अशा तऱ्हेचा अर्थ व्यक्त करणें असा ओज गुणाचा अर्थ होईल व वामनास जर सारेच गुण वैदर्भीमध्यें पाहिजे असतील तर त्यानें भोजाची ही व्याख्या घेतल्यास त्याचें कार्य साधेल असें म्हणावयास हरकत नाहीं. परंतु असा अर्थ इतरांनीं न घेतल्यानें दण्डीप्रमाणेंच वैदर्भीरीतींत हा गुण (किंवा दोष म्हणा,) दिसून येत नाहीं, व वैदर्भीचें गौडीपासून अंतर दाखवावयाचें झाल्यास इतर बऱ्याच गुणांचें तींत अस्तित्व दाखवितों तसें याचें न दाखवितां, उलट हा प्रकार तेथें नसतो असेंच म्हटलें पाहिजे.

कान्ति

हा गुण मुख्यतः अर्थगुण आहे. लोकप्रसिद्ध असेल त्या पलीकडे न जातां सर्व लोकांस प्रिय होईल अशा तऱ्हेनें वर्णन करणें म्हणजे कान्तिगुण साधणें असें दण्डीचें या विषयींचें व्याख्यान आहे.[2] चंद्राप्रमाणें मन व कान या दोहींनाही आल्हाद देणारें व पदार्थांच्या सुंदर लीला (grace) ज्यांत व्यक्त होतील असें वर्णन कान्तियुक्त होय, असें भरताचें म्हणणेंच दण्डीनें वरील व्याख्येंत दिलें आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं.[3] परंतु या व्याख्यांनीं या गुणाची संपूर्ण कल्पना येत नाहीं. दण्डीनें दिलेल्या उदाहरणांवरून असें दिसतें कीं, अतिशयोक्तीची कमाल नसावी. पण दरबारी भाषेंत दिसून येणारा भाषणांतील थाट मात्र असावा. ‘आपण आज आमच्या येथें येऊन आमचें घर पावन केलें’ किंवा ‘आम्हांला धन्य केलें’ अशा तऱ्हेवा लोकमान्य पद्धति या गुणास मूलभूत आहे. यापेक्षां अधिक

---

१. ओजः स्वाध्यवसायस्य विशेषोऽर्थेषु यो भवेत् । रूढाहंकारतौर्जित्यम् । स. कं. ५१-८२, ८३.

२. कान्तं सर्वजगत्कान्तं लौकिकार्थानतिक्रमात् । का. द. परि. १ श्लोक ८५.

३. यन्मनःश्रोत्रविषयमाल्हादयति हीन्दुवत् ।
लीलाद्यर्थोपपन्नां वा तां कान्तिं कवयो विदुः ॥ नाट्यशास्त्र १६-१०३.

अतिशयोक्ति नसावी. पण अगदींच 'आम्हांला फार आनन्द झाला किंवा बरें वाटलें' अशासारखा साधेपणाही नसावा. हा गुण स्वरूपानें उदारता या गुणास जवळ वाटतो पण त्या दोघांत एक फरक आहे व तो हा कीं उदारतेंत एकाच विशिष्ट गुणाचा उत्कर्ष वर्णन केला जातो, तर कान्तिगुण हा सामान्य वर्णनासच लागू आहे. अमक्याच गुणाचें असें वर्णन नाहीं, तर एकंदर वर्णनांतच एक दरबारी थाट असणें म्हणजे कांति-गुणाचें साधन होय. वामन व जगन्नाथ यांनीं याचा अर्थ थोडा निराळा केला आहे. काव्यांतील प्रस्तुत रस उत्कटत्वानें व्यक्त होणें हें या गुणाचें स्वरूप आहे, असें त्यांचें मत आहे.[१] पहिल्या अर्थी भाषेचा किंवा वर्णनाचा विशेष, तर दुसऱ्या अर्थी रसोत्कटता असा हा भेद आहे. एका बाबतींत यांचा विरोध आहे असें दिसेल. दरबारी भाषेंत भावनेची उत्कटता फार कमी असावयाची, सारा बाह्य भपका, तर भावनोत्कटतेंत भाषा अत्यंत सरळ व म्हणून परिणामकारी असते. भोजानें वामनाचाच अर्थ घेतला. पण या तिघांनींही कान्तिगुण, शब्दगुणही मानिला आहे व औज्ज्वल्य किंवा उज्ज्वलता असा त्याचा अर्थ दिला आहे. याचेंच स्पष्टीकरण जगन्नाथानें पुढीलप्रमाणें केलें आहे. अशिक्षित व वैदिक अशा दोन्ही प्रकारचे लोक जे प्रयोग करतील ते प्रयोग टाळून जे शब्द योजिले जातील, त्यांतच उत्पन्न करितां येणारी लोकोत्तर शोभा म्हणजे कान्ति होय.[२] म्हणजे वर दण्डीनें सांगितलेल्या लौकिकार्थास अनुसरून असणाऱ्या पण त्यांतही शोभा (Grace) आणणाऱ्या रचनेचाच प्रकार आला. परंतु असा जर उज्ज्वलतेचा अर्थ असेल तर दण्डीनें घेतला त्याप्रमाणें शब्दापेक्षां अर्थाकडेच याचा संबंध अधिक लागेल असें दिसतें. वामनाच्या मतें शब्दप्रयोगाची नवीन पद्धति म्हणजे उज्ज्वलता होय.[३] ती नसल्यास त्या कवीच्या काव्यावर जुन्याची अतएव अनुकरणाची छाया पडते. शब्द-योजना नव्या प्रकारची पाहिजे. शब्द जुने असले तरी चालतील. या अर्थी कै. गोविन्दा-ग्रजांच्या काव्यांत हा गुण सांपडेल. त्यांचे कांहीं शब्दप्रयोग आतां अत्यंत रूढ झाले असले तरी ते त्यांनीं प्रथम योजिले, तेव्हां त्यांच्या भाषेंत त्यांची अशी विशिष्ट कान्ति होती असेंच म्हटलें पाहिजे.

समाधि

हाही गुण मुख्यतः अर्थगुणच आहे. जिवंत माणसांच्या धर्मांचा आरोप निर्जीव वस्तूंवर करून वाक्यार्थास येणारी जो शोभा तीस समाधि असें म्हणावयाचें.[४] एका वस्तूच्या गुणांचें दुसऱ्या वस्तूवर चांगलें (सम्यक्) आधान असल्यानें त्यास समाधि असें नांव पडलें आहे. 'लतावृक्ष

---

१. दीप्तरसत्वं कान्तिः (वामन व जगन्नाथ), कान्तिर्दीप्तरसत्वं स्यात् (भोज).

२. अविदग्धवैदिकादिप्रयोगयोग्यानां पदानां परिहारेण प्रयुज्यमानेषु पदेषु लोकोत्तरशोभारूपमौज्ज्वल्यम् कान्तिः। जगन्नाथ. र. गं. पृ. ५८.

३. बन्धस्यौज्ज्वल्यं नाम यदसौ कान्तिरिति। यदभावे पुराणच्छायेत्युच्यते। वामन. का. सू. अधि. ३ अ.–१–सू २५

४. अन्यधर्मस्ततोऽन्यत्र लोकसीमानुरोधिना।
सम्यगाधीयते यत्र स समाधिः स्मृतो यथा॥ का. द. १-९३

अश्रू ढाळूं लागले; वारा उसासे टाकूं लागला; चंद्र ढगाआड लपला; कमळांनीं आपले डोळे मिटले; कुमुदें आनंदित झालीं; हे व अशा प्रकारचे प्रयोग समाधि-गुणयुक्त होत. परंतु रूपकांत व या गुणांत फरक आहे. ‘ प्रेम आणि मरण ’ ही कविता, रूपक ठरेल, समाधिगुणाचें उदाहरण व्हावयाचें नाहीं. एकांत दोन वस्तूंचें ऐक्य होतें, तर दुसऱ्यांत उपमेय वस्तूंचें स्वतंत्र अस्तित्व राहूनही उपमानाचे धर्म व क्रिया त्यास चिकटविण्यांत येतात. यासच रस्किन् Pathetic fallacy असें म्हणतो. दण्डीच्या मतें हा समाधिगुण काव्याचें सर्वस्व आहे आणि सारे कवि यावरच बहुतेक भर देतात.[1] भरतानें दिलेला या गुणाचा अर्थ अगदींच अस्पष्ट आहे. अभियुक्त (विद्वान्) लोकांना जो एक अर्थविशेष दिसेल किंवा कळेल त्यानें युक्त असणें म्हणजे समाधिगुण साधणें होय असें तो म्हणतो.[2] भोजानें दण्डीचीच व्याख्या मान्य केली आहे. (समाधिः सोऽन्य धर्माणां यदन्यत्राधिरोपणम्). परंतु हा त्यानें शब्दगुण मानिला आहे. अर्थगुणाची व्याख्या पुढीलप्रमाणें केली आहे. कोणत्याही तऱ्हेच्या ढोंगाचें अवलम्बन म्हणजे समाधि होय.[3] शकुन्तलेनें ‘ रुतला दर्भांकुर पायीं ’ असें जें खोटेंच सोंग केलें तें भोजाच्या अर्थगुण-समाधींत जाईल. वामन व जगन्नाथ यांचें मत नेहमींप्रमाणें निराळेंच आहे. वामन म्हणतो[4] ‘ समाधि म्हणजे अर्थदृष्टि, अर्थदृष्टि म्हणजे अर्थाचें दर्शन, अर्थ दोन प्रकारचा, एक अयोनि व दुसरा अन्यच्छायायोनि. अयोनि हा अनन्यकारण म्हणजे स्वतःसिद्ध व दुसरा इतर काव्याची छाया असलेला. याचें दर्शन म्हणजे समजणें म्हणजे समाधि होय. ’ जगन्नाथानें हीच व्याख्या दिली आहे.[5] हा अर्थ पूर्वी आला आहे कीं नवीन आहे असें कवीचें आलोचन त्यास समाधि असें म्हणतात. परंतु ही लेखकाच्या मनाची स्थिति आहे. तिचा काव्याशीं काय संबंध आहे हें कळणें कठीण आहे.

याच गुणास शब्दगुण मानून वामन व जगन्नाथ यांनीं निराळाच अर्थ दिला आहे. वामन म्हणतो, ‘ चढउतार ’ असणें म्हणजेच समाधि. हा चढउतार कशाचा ते मात्र संदिग्ध आहे. शेवटीं आधारश्लोक म्हणून वामनानें जे श्लोक दिले आहेत त्यांत क्रमानें यतींचा आरोह व अवरोह जेथें आहे असें स्थान समाधिगुणयुक्त होय असें म्हटलें

१. तदेतत्काव्यसर्वस्वं समाधिर्नाम यो गुणः ।
कविसार्थः समग्रोऽपि तमेकमुपजीवति ॥ का. द. १-१००.

२. अभियुक्तैर्विशेषस्तु योऽर्थस्यैवोपलभ्यते ।
तेन चार्थेन संपन्नः समाधिः परिकीर्त्यते ॥ ना. शा. १६-९७

३. व्याजावलम्बनं यत्तु स समाधिरिति स्मृतः ॥ स. कं. भरण. परि. १ श्लो. ८४.

४. वामन, का. सू. अधि. ३ अध्याय. २ सूत्रें ७-८, व वृत्ति.

५. अवर्णितपूर्वोयमर्थः पूर्ववर्णितच्छायो वेति कवेरालोचनं समाधिः ।
र. गं. पृ. ६२.

आहे.[1] यति म्हणजे वाचतांना थांबण्याची जागा. ही वृत्तांत कांहीं विशिष्ट स्थळींच येते, किंवा शब्द तुटला असतां आपण थांबू शकूं. जेव्हां शब्द न तुटतां शेवटपर्यंत, अर्थात् ओळीच्या किंवा चरणाच्या, आपण जाऊं तेव्हां त्यास आरोह अथवा चढ असें आपण म्हणूं; व त्याच्या उलट जेथें अशा यतींचें स्थान क्रमाक्रमानें लवकर लवकर येत जाईल तेथें अवरोह असा त्याचा अर्थ दिसतो. जगन्नाथानें गाढ व शिथिल अशी क्रमानें येणारी रचना समाधियुक्त असते असें म्हटलें आहे[2] व प्राचीनांनीं म्हणजे वामनानें यालाच आरोह–अवरोह म्हटलें आहे असें तो सांगतो. त्यानें दिलेलें उदाहरण वर दिलेल्या वामनाच्या म्हणण्यास जुळतें आहे. मागें सांगितलेल्या ओजोमिश्रित शैथिल्यात्मक प्रसाद-गुणांत व यांत फरक येवढाच कीं, यांत क्रम असतो, त्यांत नसतो. (क्रम एव हि तयोः प्रसादादस्य भेदकः) पण नुसत्या क्रमानें त्याचें स्वरूप कां पालटावें? समाधि या शब्दाची अशी क्रमवार मांडणी किंवा शिस्त (सम्यक् आधान) असा अर्थ घेऊनच प्रस्तुत गुणाशीं संबंध दाखवावा लागेल. परंतु वर म्हटल्याप्रमाणें तेवढ्यानें निराळा गुण म्हणतां येणार नाहीं. तेव्हां दण्डीचाच अर्थगुण आपण येथें मान्य करावा हें योग्य होय.

याप्रमाणें या मुख्य दहा गुणांचा विचार झाला. भोजानें सांगितलेल्या इतर गुणांचें थोडक्यांत दिग्दर्शन येथें करणें बरें. यांपैकीं **और्जित्य** व **उदात्तता** यांचे अर्थ वर आलेच आहेत. **प्रेय** म्हणजे स्तुति करीत असतां कांहीं प्रिय बोलणें किंवा अभीष्टार्थ सांगणें; **सुशब्दता** म्हणजे व्याकरणशास्त्रीय शुद्धता किंवा कठिण रूपांवरची प्रभुता, किंवा वाईट अर्थ असणारे शब्द न योजणें; सूक्ष्म अर्थ आंत असणारे पण तो व्यक्त न करणारे शब्द असणें किंवा सूक्ष्म अर्थ असणें म्हणजे **सूक्ष्मता**; **गाम्भीर्य** म्हणजे ध्वनियुक्त शब्दयोजना किंवा कांहीं शास्त्रीय अर्थ असणें; विस्तारयुक्त शब्दयोजना किंवा अर्थविकास म्हणजे **विस्तर**; त्याचे उलट **संक्षेप**; शब्दांस वाच्यार्थच असणें म्हणजे **संमितत्व**; विशिष्ट भाव व्यक्त करणारे शब्द किंवा अभिप्राय असणें **भाविक**; **गति** म्हणजे शब्दयोजनेंतील आरोहावरोह किंवा एका अर्थापासून दुसरा अर्थ निघणें; **रीति** म्हणजे एकादा शब्द घालण्यास सुरवात केली तर तो शेवटपर्यंत घालणें, किंवा एका वाक्यांतील अर्थापासून दुसऱ्या वाक्यांतील अर्थ न्यायतः प्राप्त होणें; विशिष्ट उक्ति किंवा ती सुंदर तऱ्हेनें व्यक्त करणें म्हणजे **उक्ति**; व प्रौढ शब्दयोजना किंवा अर्थयोजना म्हणजे **प्रौढि**; असे त्या गुणांचे अनुक्रमें शब्दगुण असतां किंवा अर्थगुण असतां भावार्थ आहेत. स्वतः भोजाचें या अत्युक्त वर्गीकरणानें कितीसें समाधान झालें असेल तें सांगतां येणें कठीण आहे. पण या साऱ्यांत नवीनपणा किंवा एकमेकांपासून भिन्नता फार कमी आहे. यांतील प्रौढी, विस्तर, संक्षेप, सुशब्दता इत्यादि गुण वामनाच्या अर्थगुण ओजांत अंतर्भूत होतील.

---

१. आरोहावरोहक्रमः समाधिः। वामन. का. सू. ३–१–१३, व आधारश्लोक ५ पुढील-प्रमाणें आहे. आरोहन्ति-अवरोहन्ति क्रमेण यतयो हि यत्। समाधिर्नाम स गुणः।

२. बन्धगाढत्वशिथिलत्वयोः क्रमेणावस्थापनं समाधिः। अनयोरेव प्राचीनैरारोह-व्यपदेशः कृतः। र. गं. पृ. ५८.

बरेचसे गुण ज्याला मम्मट उक्तिवैचित्र्य असें म्हणेल अशा प्रकारचे आहेत. कोणत्याही सुंदर प्रकारास गुणांचें स्वरूप यावयास त्यास बरेचसें सामान्य स्वरूप असलें पाहिजे. सर्वगुणविशिष्ट अशा ध्येयभूत रीतीचें संवर्धन करावयाचें अशी दण्डी किंवा वामन यांची जी मनीषा तींत देखील हे गुण किंवा सौंदर्याधायक धर्म सर्व काव्यभर दिसून यावेत अशी इच्छाच दिसेल. तींत कोठें या एका विशिष्ट गोष्टीनें मजा आली किंवा कोठें दुसऱ्या विशिष्ट गोष्टीनें आली तर तिला लागलेंच गुणाचें स्थान व नांव देण्याचें कारण नाहीं. तेव्हां भोजानें दिलेल्या या विशिष्ट सौंदर्याधायक युक्त्या या अशा युक्त्याच म्हणून त्यांचा स्वीकार करावा; गुण म्हणून नव्हे.

आतां मम्मट किंवा विश्वनाथ यांनीं या दहा गुणांची तीन गुणांतच जी व्यवस्था केली ती आपल्यास पाहणें आहे. त्यांचे मतें मागें सांगितल्याप्रमाणें प्रसाद, माधुर्य व ओज हे तीनच गुण आहेत. इतर गुण हे कांहीं यांत अंतर्भूत होतात तर कांहीं दोषाभावरूपच आहेत व कांहीं कोठें कोठें दोष होतात, तेव्हां त्यांस स्वतंत्र अस्तित्व नाहीं.[1] मम्मट किंवा विश्वनाथ यांनीं याचें विवेचन करितांना वामनच डोळ्यांपुढें ठेविला होता; दण्डी नव्हे. तरीही त्यांची विचारसरणी सदोष आहे हें दिसून येईल. श्लेष म्हणजे शैथिल्याचा अभाव, समता म्हणजे मार्गभिन्नतादोषाचा अभाव, असें म्हणण्यानें भागणार नाहीं. हीच विचारसरणी पुढें चालविली तर प्रसाद म्हणजे क्लिष्टत्व दोषाचा अभाव, माधुर्य म्हणजे कर्णकटुत्वाचा अभाव असें कां म्हणतां येऊं नये? असें झाल्यास प्रत्येक गुणास कांहींना कांहीं विपर्यय असल्यानें कोणताही गुण म्हणजे दोषाभावच होईल.

आतां दण्डीनें दिलेल्या साऱ्या गुणांसही अगदीं स्वतंत्र अस्तित्व आहे असें नाहीं. माधुर्य व सुकुमारता, औदार्य व कान्ति, प्रसाद व अर्थव्यक्ति हे गुण त्यांच्यामध्यें महत्त्वाचे फरक असूनही जवळजवळ आहेत. परंतु असें झालें तरी, ते एकाच गुणाचे पण स्वतंत्र उल्लेखयोग्य असेच वर्ग होऊं शकतील. पण यापुढें आणखी छाटाछाट करितां येईलसें वाटत नाहीं. मम्मटाचें तिसरें शस्त्र, जें क्वचिद्दोषास्पदता, तेंही असें टिकणारें नाहीं. समता कोठें कोठें दोषास्पद होते म्हणून तिचा गुण म्हणून मम्मट स्वीकार करणार नाहीं तर, वीर किंवा रौद्ररसांत माधुर्य व शृंगार किंवा करुणरसांत ओज हे दोषास्पद होतात म्हणून गुण न मानण्याचा प्रसंग येणार. तेव्हां अशी छाटाछाट व ती वर दिलेल्या मुद्यावर केव्हांही करितां यावयाची नाहीं. कोणतीही गोष्ट कितीही चांगली असली तरी कांहीं विशिष्ट परिस्थितींत केव्हां केव्हां दोषास्पद होईलच म्हणून तिला चांगलें म्हणावयाचें नाहीं असें केव्हांही शक्य नाहीं. आपल्यास पहाणें एवढेंच आहे कीं, ती गोष्ट सामान्यतः चांगली आहे किंवा नाहीं. हाच न्याय दोषास लाविला पाहिजे. नाहीं तर कांहीं दोष केव्हां केव्हां गुणच ठरतात म्हणून ते दोषच नव्हेत असें ठरावयाचें.

---

१. केचिदन्तर्भवन्त्येषु दोषत्यागात्परेश्रिताः ।
केचिद्भजन्ति दोषत्वं कुत्रचित् न ततो दश ॥ का. प्र. ८. का. ७.

आतां, कोणते गुण ठेवावयाचे व कोणते नाहींत, या बाबतींत वर थोडेसें दिग्दर्शन केलें आहे, त्यापेक्षां अधिक विस्तृत चर्चा येथें न करणें बरें. एक तर व्यक्तिविषयक अभिरुचीस त्यांत फार क्षेत्र आहे व दुसरें, आधींच ही चर्चा फार लांबली आहे. गुणत्व कशावर ठरवावयाचें यासंबंधीं थोडासा विस्तार येथें करावयाचा आहे. गुणत्व ठरवितांना नुसतें शोभादायकत्वच तेवढें लक्षांत घ्यावयाचें नाहीं. तसें केल्यास मागें सांगितल्याप्रमाणें लहानसहान सटरफटर गोष्टी किंवा युक्त्या याही, भोजानें केलें त्याप्रमाणें, गुणत्वास पात्र होतील. एकाद्या मनुष्याची भुवया वर करण्याची एक सुंदर लकब, किंवा हातवारे करण्याचा अभिनय, किंवा बोलण्यांतल्या सुंदर लकबी, किंवा इतर लहानसहान गोष्टी, कीं ज्या त्याच्या वागणुकीस आकर्षकता आणतील, या साऱ्या कांहीं सर्वमान्य गुण होत नाहींत. तसेंच या गुणांचेंही आहे. त्यांमध्यें कांहीं सामान्यता असली पाहिजे. जे नेहमीं किंवा पुष्कळशा लोकांत दिसून आले असतां चांगले दिसतील असेच वागण्याचे प्रकार गुण ठरतील. हे गुण क्वचित् दोषरूप पावले तरीही भिण्याचें कारण नाहीं. ते सामान्यतः गुण असले म्हणजे झालें.

परिशिष्ट १

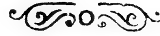
संस्कृतमधील गुणांस समानार्थक असलेले इंग्रजी शब्द वाचकांच्या सोईसाठीं खालीं दिले आहेत :

प्रसाद व अर्थव्यक्ति	—	Perspicuity
माधुर्य	—	Melody
ओज	—	Strength
समता	—	Harmony
श्लेष	—	Unity
सौकुमार्य	—	Tenderness
कान्ति	—	Grace
समाधि	—	Pathetic Fallacy
उदारता	—	Magnificence

प्रकरण ९ वें



काव्यदोष



प्रास्ताविक

गुणांची चर्चा झाल्यावर दोषांची चर्चा ओघानेंच येते. गुणस्वरूप समजल्यानें दोषांची कल्पना येईलच असें नाहीं. कारण गुण व दोष यांस परस्परनिरपेक्ष असें स्वतंत्र अस्तित्व हें असतेंच. यामुळेंच दोषांचीही चर्चा स्वतंत्रपणें करणें हें आवश्यक होतें. इतकेंच नव्हे तर दोषांची चर्चा अधिक विस्तृत करावी लागते. एक तर गुणांच्या मानानें दोषांची संख्या फार असते आणि गुण नसले तरी चालतात पण दोष असतां कामा नयेत अशी स्थिति असल्यानें त्यांची फारच काळजी घ्यावी लागते. म्हणूनच बहुतेक ग्रंथांमधून या भागाची चर्चा आलेली आहे. भरतापासून बहुतेक साऱ्या लेखकांना या विषयाचा विचार करणें भाग पडलें आहे व पुढें पुढें तर त्याचा विस्तार गुणचर्चेच्या मानानें फारच झाला. विस्ताराबरोबर सूक्ष्मताही अधिक आली आहे. इतकी कीं, कित्येक त्यास किचकट-पणाही म्हणतील पदें, पदांचे भाग, त्यांचे संधि, त्यांचे अर्थ, वाक्यें व त्यांचे अर्थ, अलंकार, रस इत्यादि साऱ्या प्रकारच्या अनेक दोषांची छाननी केलेली आपल्यास पूर्वीच्या ग्रंथांत आढळून येईल. इतकी सूक्ष्म दृष्टि ठेऊन आजकालच्या काव्यांचें परीक्षण केल्यास त्यांच्या चिंधड्या उडून, तसें करणारास अरसिकाची पदवीही सहज प्राप्त होईल. परंतु संस्कृत वाङ्मयांतील या चर्चेचा अभ्यास केल्यास तींत बहुतांशीं तथ्य असल्याचें आढळून येईल. या चर्चेत अन्तरंगास जेवढें स्थान मिळालें, तितकेंच किंवा थोडें अधिकच बहिरंगास मिळालें आहे व या प्रकारें चर्चेचा समतोलपणा राखून काव्य शक्य तितकें दोनही अंगांनीं निर्दोष व्हावें अशीच दृष्टि राखिली आहे.

काव्यप्रान्तांतील दोन शिष्ट

गोएटेनें एके ठिकाणीं म्हटल्याप्रमाणें काव्यप्रान्तांत दोन प्रकारचे शिष्ट वावरत असतात. पहिल्या प्रकारच्या लोकांस काव्याचें बाह्यांग हें एक अगदींच कमी महत्त्वाचें अंग आहे असें वाटतें. व्याकरण, वृत्तरचना, शब्दांचीं रूपें, वाक्यांचा परस्पर संबंध इत्यादि गोष्टी गौण असून त्यांतील भावना किंवा कल्पनेच्या भराऱ्या याच गोष्टी प्रधान आहेत; कवि हे निरंकुश असून त्यांस भाषेचे निर्बन्ध घालणें चुकीचें आहे; 'शब्द म्हणजे केवळ वारा आहे, वैय्याकरणी लोकांनींच शब्द छलावे' इत्यादि मतें प्रतिपादन करीत ही निरंकुश मंडळी काव्यरचना करीत असतात. उलटपक्षीं असेही कांहीं लोक आहेत कीं, ज्यांच्या भाषेंत शुद्धता, ठाकठिकी, नादमाधुर्य इत्यादि गोष्टीच भरपूर असून काव्याचा आत्मा जो रस तो मात्र शून्य असावयाचा. पैकीं पहिल्या प्रकारचे लोक कलेची हानि करितात व दुसऱ्या प्रकारचे स्वतःचेंच नुकसान

करून घेतात. कारण हें कीं, काव्याचें आवश्यक असें बाह्यांग अत्यंत शिथिल झाल्यानें काव्यामध्यें विस्कळितपणा येतो व बाह्य सौन्दर्य नाहींसें होतें. आंतल्या भावसौन्दर्यामुळें कविता लोकप्रिय होऊन त्याचें अनुकरण होऊं लागून याच शैथिल्याचा फैलाव जिकडे तिकडे होतो. काव्याची कला या दृष्टीनें किंमत कमी होऊं लागते. उलट, फक्त बाह्यांगाकडे लक्ष ठेऊन रसादि गोष्टींकडे दुर्लक्ष केल्यास, कलेचें नुकसान होणार नाहीं हें खरें, परंतु स्वतः कवीची खटपट व्यर्थ जाईल. काव्यापासून ईप्सित असें फल जो आनंद तो त्यासही होणार नाहीं व वाचकांसही होणार नाहीं. त्या कवीची किंमत रसिकजनांमध्यें कमी ठरेल. या दोनही गोष्टी साधल्या तर ठीकच, परंतु त्या तशा जर साधत नसतील तर लेखकानें आपल्यापेक्षां काव्यकलेचा बोज अधिक ठेवण्याची जरूर खबरदारी घ्यावी, असें आर्नोल्ड म्हणतो.[1] आपण आज उद्यां नाहींसे होऊं. कला मात्र कायमची रहावयाची आहे. आपल्यास जरी आज एखादा उत्तम ग्रंथ लिहितां आला नाहीं, तरी आपली कला तरी आपण आपल्या पाठीमागें शुद्ध व चांगल्या स्वरूपांत ठेवावी. तिचा उपयोग दुसऱ्या कोणास तरी होईल. आर्नोल्डनें काव्याच्या कलादोषांवरच इतका जोर दिला असला तरी आपल्यास रस किंवा भावना यांच्या दोषांकडेहि लक्ष द्यावयाचें आहे. हे दोष कोणते व कसे होतात व ते कसे टाळावयाचे याचाच विचार यापुढें करावयाचा आहे.

सामान्य स्वरूप

निरनिराळ्या दोषांच्या चर्चेस प्रारंभ करण्यापूर्वी दोषांचें सामान्य स्वरूप काय आहे याचा विचार आधीं येतो. गुण हे जसे शरीर किंवा आत्मा यांचे असतात, तसेच दोषही असतात. म्हणून ते काव्यशरीरांत अन्तर्भूत होतात. या दृष्टीनें ते अलंकारांपेक्षां काव्यास अधिक जवळ होत. अर्थात् गुणांचें अलंकारांपासून भिन्नत्व दाखविलें, तसें करण्याची येथें जरूरी नाहीं. दोषाची सामान्य व्याख्या वामनानें 'गुणांच्या विरुद्ध असणारे ते दोष' एवढीच केली आहे. 'गुणांच्या स्वरूपज्ञानानें दोषांचें स्वरूपज्ञान आपोआपच होतें. त्यांची विस्तृत चर्चा फक्त वाचकांच्या सोईकरितां करावयाची आहे.'[2] असेंही तो पुढें म्हणतो. मात्र स्वतः दोषांची चर्चा गुणांचे आधींच करितो. परंतु दोषांचें स्वरूप फक्त अभावात्मक असतें असें नाहीं. त्यांस भावरूपत्वही असतें. व्याख्या अभावदर्शक नसावी असा एक नियम आहे. त्यास अनुसरून ही व्याख्या योग्य नव्हे असें म्हटलें पाहिजे. मम्मटाची व्याख्या या दोषापासून मुक्त आहे. तो म्हणतोः—मुख्य जो रस व तो प्रतीत करून देणारा जो वाच्यार्थ त्या दोघांचीही जेथें हानि होते ते दोष होत. या दोहोंसही उपयोगी असे जे शब्दादि, त्यांचे जे दोष तेही काव्यदोष असें समजावें. शब्दादिमध्यें शब्दसमूह, शब्दसंधि, वाक्यें, वृत्तें इत्यादि बाह्यांगांसंबंधी साऱ्या गोष्टी

---

१. Let us at least have so much respect for our art as to prefer it to ourselves.

२. गुणविपर्ययात्मानो दोषाः । अर्थतस्तदवगमः । सौकर्याय प्रपञ्चः ॥
वामन, का. लं. सू. अधि. २ रें, अ, १ सूत्रें १-३.

आल्या.[1] हानि म्हणजे अपकर्ष किंवा कमीपणा यामुळें जें उद्देश्य म्हणजे सांगावयाचें आहे, त्याची प्रतीति अथवा ज्ञान होण्यास येणारा जो अडथळा तोच दोष म्हणावयाचा. वाचतांना कोणत्याही प्रकारें सुलभप्रतीतीस अडथळा उत्पन्न होऊं नये ही मुख्य अट आहे. ती कोणत्याही प्रकारें मोडली जाऊं नये; नाहीं तर तोच दोष होतो. अर्थाची प्रतीति सुलभ रीतीनें झाली तरी मनांत असेल तोच अर्थ आला पाहिजे. त्याहून निराळा किंवा विरुद्ध अर्थ जर मनांत येईल तरीही दोषच होईल. कित्येक वेळां उद्देश्य अर्थही प्रतीत होऊन तो जर रसभंगास कारणीभूत होईल, म्हणजे मुख्य रस जो असेल त्यास विरुद्ध जाईल, तर तोही (रस) दोष होईल. हा रसभंग होण्याचें मुख्य कारण अनौचित्य होय असें आनन्दवर्धनाचार्य म्हणतात हें मागेंच सांगितलें आहे. तेव्हां सामान्यतः जनांमध्यें जें उचित म्हणून प्रसिद्ध आहे, त्याचें निबन्धन करणें, त्याप्रमाणें लिहिणें हीच रसाची गुरुकिल्ली आहे असें ते म्हणतात. हेमचंद्रानें दोष म्हणजे 'रसापकर्षाचें कारण' हेंच सामान्य स्वरूप गृहीत धरून पुढें एकदमच चर्चेस सुरवात केली आहे. विश्वनाथानें याच व्याख्येवर आपल्या चर्चेची उभारणी केली आहे. यांत आणखी श्रुतिकटुत्व, अपुष्टार्थत्व, इत्यादि शब्ददोष व अर्थदोष हे काव्यशरीराचे दोष आहेत, आणि भावविभावादिकांचे स्वशब्दानें उच्चार करणें इत्यादि रसाचे दोष हे काव्याच्या आत्म्याचे दोष होत. पैकीं पहिल्यांचें साधर्म्य काणेपणा किंवा लंगडेपणाशीं असलें तर दुसऱ्याचें मूर्खत्वादि दोषांशीं आहे[3] इत्यादि गोष्टीही त्यानें सांगितल्या आहेत. या तऱ्हेचें दोषांचें स्वरूप संस्कृत लेखकांनीं सांगितलें आहे.

संपूर्ण निर्दोषत्वाची शक्यता

यासंबंधीं थोडासा निराळ्या स्वरूपाचा वाद पूर्वीच्या टीकाशास्त्रांत उत्पन्न झालेला दिसतो. मागेंच सांगितल्याप्रमाणें प्रथम मम्मट यानें व मागाहून अनेकांनीं काव्याच्या व्याख्येंतच दोषाभावाचा अन्तर्भाव केलेला आहे. जे शब्दार्थ अदोष व सगुण असतील तेच काव्य होत असें म्हणतांना निर्दोष नसेल तें काव्य नव्हे अशी आपण कबुली देतों. अर्थात् अगदीं निर्दोष असें काव्य सांपडणें कठीण किंबहुना अशक्य असल्यानें काव्याची अवस्थितीच अशक्य होऊन बसेल. पुष्कळ वेळां बारीकसारीक दोष असूनही काव्यदृष्टीनें एखाद्या कवितेची योग्यता मोठी असूं शकेल. अशा वेळीं तिला काव्य न म्हणणें योग्य होणार नाहीं, हें जाणून विश्वनाथ व मागाहून जगन्नाथ यांनीं या व्याख्येवर झोड उठविली. मम्मट व हेमचंद्रासारखे त्याचे अनुयायी यांनीं निर्दोषत्वावर जितका भर दिला तितका विश्वनाथ व जगन्नाथ यांनीं दिला नसला तरी त्यांची दोषांस मान्यता

---

१. मुख्यार्थहतिर्दोषो रसश्चमुख्यस्तदाश्रयाद्वाच्यः ।
उभयोपयोगिनः स्युः शब्दाद्यास्तेन तेष्वपि सः ॥ का. प्र. उ. ७ का. १.

२. रसापकर्षका दोषाः । सा. दर्पण. परि. ७ का. १

३. श्रुतिदुष्टापुष्टार्थत्वादयः काणखञ्जत्वादय इव, व्यभिचारादेः स्वशब्दवाच्यत्वादयो मूर्खत्वादिवत् । सा. द. परि. १ का. ३

होती असें समजणें चुकांचें होईल. स्वतः विश्वनाथानें मम्मटाइतकीच दोषांची विस्तृत चर्चा केली आहे; जगन्नाथाचा ग्रंथ समाप्त होता तर त्यानेंही तितकीच जोरदार चर्चा केली असती, असें त्याच्या इतर लिखाणांवरून वाटण्यास आधार आहे. उलट, मम्मटादि लोकांनीं दोषाभावास इतकें महत्त्व देण्याचें कारणही एवढेंच कीं, काव्य होतांहोईल तों निर्दोष असावें. असें असल्यानें मम्मटादि लोक फाजील कडक किंवा विश्वनाथ जगन्नाथ हे दोषांस अनुकूल होते असें समजण्याचें कारण नाहीं. दोष तितके वाईट आहेत. ते अत्यंत कमी असावेत किंवा मुळींच नसावेत हेंच योग्य होय. परंतु लहानसहान असल्यास गुणग्राहकतेच्या दृष्टीनेंच त्या काव्याकडे पाहणें बरें, असेंच कोणाही रसिकास वाटल्यावांचून राहाणार नाहीं. परंतु खळबळणाऱ्या भावना आहेत, एवढ्याच एका सबबीवर कोणतेही प्रमाद जर कवि करूं लागला व त्यांचेंच प्राबल्य अधिक झालें तर रसिकांनीं तरी कोठवर सहनशक्ति दाखवावयाची व अशा कवितेस काव्य म्हणावयाचें ?

मराठींतील लेखन-शैथिल्य

संस्कृत व मराठीस सामान्य असे दोष घेऊन त्यांची सविस्तर चर्चा करावयास सुरुवात करण्यापूर्वी मराठी भाषेंतच जो दोष ठळकपणें व सर्वत्र दिसून येतो त्यासंबंधीं आधीं विचार करणें बरें. संस्कृतपेक्षां मराठी भाषेंत अशी एक शिथिलता दिसून येते कीं, जीमुळें एकाच शब्दाचीं निरनिराळीं रूपें लिहिणारांस वापरतां येतात. उदाहरणार्थः—आज, आजि, आजी; अजुन, अजून, अजुनि, अजूनि, अजुनियां, अजूनियां, आजोन, आजोनी; त्याच्या, त्याचिया, तयाचिया; अगळिक, आगळिक-ळीक; बहु—बहू इत्यादि. यामुळें मराठी कवीस पुष्कळच सौकर्य लाभलें असलें तरी भाषेमध्यें शिथिलता आली आहे व यावयास मदत होत आहे. स्वतः मराठी भाषेमधील शब्दांना हें बहुरूप्याचें सोंग संवयीमुळें वाईट दिसत नसलें तरी, त्यांचा प्रयोग संस्कृतमधील शब्द मराठींत घेतले असतां त्यांवर होऊं लागला आहे हें योग्य नव्हे. यांपैकीं कांहीं फेरफार मराठी भाषेच्या स्वभावामुळेंच योग्य किंवा आवश्यक आहेत असें समजण्यांत येतें. शब्दाचें शेवटलें अक्षर इकारान्त अथवा उकारान्त असल्यास मराठीच्या स्वभावानुसार त्या शब्दांत फरक करण्याचा हक्क बजावण्यांत आला व या नियमानुसार वृत्ती, दृष्टी, गिरी, स्फूर्ती, प्रवृत्ती, निवृत्ती, भक्ती, कृती, नीती, ध्वनी, कीर्ती इत्यादि ईकारान्त शब्द व बहू, परंतू, धेनू, बिन्दू, सिन्धू, प्रभू इत्यादि ऊकारान्त रूपें रूढ झालीं आहेत. परंतु हे फरक शब्दांच्या अन्तासच नियत न राहतां जेव्हां आंत आंत शिरूं पाहतात तेव्हां ते आपल्या अधिकाराचें अतिक्रमण करितात असें म्हणणें भाग आहे. वर उल्लेखिलेल्या दीर्घीकरणास वामनपंडितांपासून, मोरोपंत सोडून, पुढील कवींत, अव्वल इंग्रजींतील मराठी पंडित कवींत व पुढें नवीन आद्य मराठी कवींत आधार सांपडतो, म्हणून शब्दांच्या आंतील दीर्घीकरणास मात्र फारसा आधार सांपडणार नाहीं. हें आंतलें दीर्घीकरण संस्कृत शब्दांसच लागू आहे असें नाहीं. मराठी शब्दांचेंही करण्यांत येतें. उदाहरणार्थः—सूख, तूझें, तूज, पूससी, सूटला, काल्पनीक,

आतूरता, अद्रो-ह्रदय, भूईवर, कौतूक इत्यादि प्रयोगही रूढ होऊं पाहत आहेत. वस्तुतः भाषेंत बोलण्यांत जसा उच्चार होतो, तसाच काव्यांतही लिहिण्यामध्यें तो शब्द यावा हा नियम सामान्यतः योग्य आहे. परंतु संस्कृत वा मराठी शब्दांचाही उच्चार मराठी बोलण्यांत जसा होत नाहीं तसा करणें व लिहिणें हें कानांला कसेंसेंच लागून रसभंगास कारणीभूत होत नाहीं काय ? एवढ्यानेंच भागतें असें नाहीं. ऱ्हस्व अक्षरांचें दीर्घीकरण जसें अवास्तव करण्यांत येतें, तसेंच दीर्घ अक्षरांचें ऱ्हस्वीकरणही करण्यांत येतें, व अशा वेळेस तितकाच रसभंग होतो. उदाहरणार्थ, जाणीवबद्दल जाणिव व जीवाबद्दल जिव असे शब्दप्रयोग रूढ म्हणून सोडून दिले तरी, 'हलवील **विराची** काया' 'कृपादृष्टि वृष्टी जरि वरि तुम्हां **लक्ष्मि** करिते' 'परम **दिन**दयाळा' 'तुजविण **सिण** होतो' '**जननि** विस्मित होउनि राहते' असे प्रयोग दुष्ट आहेत हें स्पष्ट आहे. ऱ्हस्वदीर्घाची ही ओढाताण मराठीमध्यें अलीकडील वाङ्मयांत फारच दिसून येते. अनुच्चारित अनुस्वार काढले तरी त्यामुळें कानांवर कांहीं विशेष नवीन परिणाम होत नाहीं; कारण ते अनुच्चारित असल्यानें अश्रुतही असतात. ती गोष्ट ऱ्हस्वदीर्घासंबंधीं नाहीं. मुद्दा, बोलण्यांत किंवा संस्कृतशब्द वाचण्यांत, जसें ऐकिलें जातात, तसेंच काव्यांत वापरण्याचा आहे. ते निराळ्या तऱ्हेनें वापरल्यास एक अर्थ तरी निराळा वाटेल, किंवा मुळींच बोध होणार नाहीं; निदान कानांस कसेंसेंच वाटेल. त्यामुळें रसाचें ग्रहण होण्यास अडथळा उत्पन्न होईल व यामुळेंच दोष उत्पन्न होतो एकाच शब्दाचीं अनेक निरनिराळीं रूपें प्रचारांत असणें हें भाषेच्या समृद्धतेच्या किंवा काव्यरचनेच्या दृष्टीनें सोईचें असलें तरी त्या रूपांस व्यवहाराची आवश्यकता नाहीं काय ? हीं अनेक रूपें व्यवहारांत जशीं उच्चारिलीं जातात, तशींच काव्यांत वापरलीं जाण्यास मुळींच हरकत नाहीं. पण तीं तशीं वापरलीं न जातां, त्यांत नवीन नवीन फरक केवळ कवीच आपल्या इच्छेनुसार करूं लागला तर त्यास तसें करण्यास कांहीं अधिकार आहे असें म्हणतां येणार नाहीं कवी हे शब्दसृष्टीचे ईश्वर असले किंवा निरंकुश असले तरी त्यांचें हें ईशित्व शब्दांच्या अर्थावर फार तर चालूं शकेल, रूपावर नाहीं. मोठे मोठे कवी कांहीं रूढ शब्दच विशिष्ट अर्थीं वापरून, त्या शब्दांचा अर्थ वाढवितात किंवा बदलतात, पण सामान्य संकेतानें रूढ अशा शब्दांचीच ही गोष्ट आहे. आपला अर्थ व्यक्त करण्यास अगदींच नवीन शब्द निर्माण करितील असें नाहीं. रूढ शब्दांच्या रूपांतही त्यांस वाटेल तो फरक करण्याची शक्ति नाहीं. असें असतां सुख याचें सूख, शीण याचें सिण, तुझें याचें तूझें अशीं रूपें वामनपंडित किंवा रामदास यांनीं वापरावीं व आपणही तेच दोष तसेंच पुढें चालू ठेवावेत हें अश्लाघ्य आहे. आपल्या काळीं हे शब्द असे उच्चारिले जात नाहींत. पंडितांच्या काळींही बहुधा नसावेत. मोरोपंतांच्या कवितेंत अशीं अशुद्धे नाहींत. वृत्तशुद्धीच्या दृष्टीनें या बाबतींत त्यांनीं मराठीवर फार उपकार केले आहेत. परंतु अव्वल इंग्रजींत पंडित कवींनींसुद्धां या शैथिल्याचा अंगीकार केला व तें पुढें सर्रास चालूं राहिलें आहे. या बाबतींत वामन-

पंडित व रामदास यांनीं अत्यंत अक्षम्य असें दुर्लक्ष्य केलें आहे. नवीन होतकरू कवींनीं या विद्वान् व महान् कवींचा दाखला देऊन जर अशुद्ध प्रयोगांस किंवा रूपांस सुरवात केली तर त्यांस असें करूं नका असें कसें म्हणावयाचें ?

मराठी काव्याच्या भाषेचा हा दोष संस्कृतमध्यें मुळींच आढळून येत नाहीं, म्हणूनच दोषांच्या यादींत याचें नुसतें नांवसुद्धां आढळून येत नाहीं. संस्कृत भाषेची ही शिस्त वाखणण्याजोगी आहे.

वृत्तभंग

दुसऱ्या एका दोषासंबंधीं हीच शिस्त संस्कृतनें अवलंबिली आहे; तो म्हणजे वृत्तभंग होय. त्या भाषेंतील काव्यांत वृत्तभंग सहसा आढळून येत नाहीं. तरीही वृत्तभंगाचा दोष साहित्यशास्त्रज्ञांनीं उल्लेखिला आहे, तेव्हां आज जरी असा दोष सहसा आढळत नाहीं तरी त्या काळीं तो थोडा दिसून येत असावा असें वाटतें. या वृत्तभंगाचें मुख्य कारण एक आहे, तें हें कीं वृत्तरचना करितांना चरणांत आवश्यक असतील त्यांपेक्षां अधिक किंवा कमी मात्रा किंवा अक्षरें बुद्धया किंवा अज्ञानानें घालणें. एक श्लोक एकाच प्रकारच्या चरणामध्यें लिहिणें हा नियम; पहिला चरण एका वृत्तांत व दुसरा दुसऱ्या वृत्तांत झाल्यानेंही वाचक वाचतांना बुचकळ्यांत पडतो. अपेक्षेप्रमाणें घडून न आल्यानें अडथळा उत्पन्न होतो व अर्थग्रहण सरळ होत नाहीं व हेंच दोषाचें बीज आहे. हा दोष होण्यांत कवीची वृत्तांवरची प्रभुता कमी असणें हेंच बहुतांशीं कारणीभूत होतें. कित्येक वेळां अज्ञान, कांहीं वेळां दुर्लक्ष, व बरेच वेळां दडपादडपी करण्याची प्रवृत्ति असते. ही प्रवृत्ति शक्य तेवढी दाबली पाहिजे. कवि नवशिका असेल तर दोष क्षम्य होईल पण नांवाजलेल्या कवींस तें दूषणच होय. रामदास बोलून चालून दडपेच होते. पण केशवसुत, माधवानुज, गोविन्दाग्रज यांतही तो आढळून येतो. उदाहरणार्थः—

१. वैर तयांला थप्पड बसतां । चोळितो जे गालांस । — के. सुत.

पहिल्या भागांत १४ च मात्रा पाहिजेत त्या १६ झाल्या आहेत.

२. कोठुनि हे आले येथें । काल संध्याकाळीं नव्हते । — के. सुत.

दुसऱ्या भागांत एक मात्रा अधिक झाली आहे.

३. ऋणानुबंधाच्या तुटल्या आतां गांठीं । मग कुठल्या भेटीगांठी । — गोविंदाग्रज.

पहिल्या भागांत मात्रा अधिक झाल्या आहेत.

४. गुलाब, जाईजुइ, शेवती, बटमोगर निशिगंध । — माधवानुज.

चाल ‘ चंद्रकान्ता ’ची असून ओळ साकीची आहे.

५. परी हें ग्रहण मचंद्रा पुन्हां लागेल कां कदां ? — केशवकुमार.

अनुष्टुभ्छंदांत चरणांत आठच अक्षरें असतात. येथें पहिल्या चरणांत नऊ आहेत.

६. लवकरि हेही सोडितील सदनाला । गणगोत जसे अपणांला । — दत्त.

पहिल्या भागांत मात्रा कमी आहेत.

७. हिमासम जरी शुभ्र शोभते हिमप्रकृति जरि याची
तरी जागती गोड ती किती ऊब्र आंतल्या जीवाची। य. न. के.

वरची ओळ साकीची व खालची फटक्याची आहे.

केशवसुतांच्या ' प्रीति, ' ' हरपलें श्रेय, ' ' गोफण, ' ' दंवाचे थेंब, ' ' फिर्याद, ' आईकरितां शोक, ' या कवितांत वृत्तभंग बरेच सांपडतील. हा वृत्तभंगाचा दोष अक्षरगणवृत्तांपेक्षां मात्रावृत्तांत फार होतो. साकी, चंद्रकान्त, फटका यांचा परस्पर घोंटाळा होतो, ' राजहंस ' या चालींत वाटेल तसा गोंधळ चालू आहे. मराठी मात्रावृत्तांत पुष्कळ वेळां मात्रांची संख्या बरोबर असूनही रचना बरोबर न झाल्यानें वृत्तभंग होतो. रचनेमध्यें फेरफार होण्यास बराच वाव असूनही अशा तऱ्हेचें दुर्लक्ष झाल्यानें म्हणतांना अडथळा उत्पन्न होतो.

याच दोषाचा एक विशिष्ट प्रकार म्हणजे हल्लींच्या गज्जलांतील शिथिलता होय.

गज्जलरचनेंतील शैथिल्य

गज्जल मात्रावृत्त असलें तरी त्यास अक्षरसंख्येचा निर्बन्ध आहेच. तो निर्बन्ध न पाळितां एका दीर्घ अक्षराऐवजीं दोन लघु अक्षरेंच घालीत गेल्यानें अक्षरसंख्या अधिक होऊन कानांस ती ओळ चमत्कारिकच वाटते. पुढील कवितेंत या प्रकारचा दोष फारच तीव्रतेनें भासतो.

मोहना राजीवनयना । देइं आतां दर्शना
तापलें विरहानलानें । पुरे झाल्या यातना ॥

प्रेम अपुलें सांधलें दृढ । हेतु आला जीवना
लपुनि बसलीं दूर देशीं । काय तव मनिं योजना ॥

दीर्घसूत्री रात्र जाचे । व्याकुला मम भावना
दर्शवी चित्तीं तुझ्याही । मत्समा संवेदना ॥

पीडलें तव विरहतापें । गोड वच हें बोल ना !
त्यजुनि नाहीं जात स्वर्गी । येउनी तर सांग ना ! ॥ म. रानडे.

वैचित्र्य हें काव्याचा किंवा रचनेचा आत्मा असें समजूनही वरील कवितेंत उत्पन्न केलेलें वैचित्र्य रसावह होत नाहीं. प्रस्तुत रचनेंत एक मुख्य मापक असा चरण ठरविणें अवघड आहे. साधारणपणें सम चरणांत १२ मात्रा व विषम चरणांत १४ मात्रा आहेत. तथापि अक्षरसंख्या बदलती आहे. सम चरणांत ७ व विषम चरणांत ८ अशी अक्षरसंख्या कायम असती तर एकसूत्रता अधिक आली असती. या बाबतींत लोकप्रिय पदें रचणाऱ्या नाटककारांनीं अधिक लक्ष द्यावयास पाहिजे. ' हजरत सलाम घ्यावा ' किंवा ' पांडवा सम्राट्पदाला ' या पदांनीं गज्जलाच्या शिथिलतेस जोर आणला. ' कंस पापी तो जरासंध परम साहसें मारिला ' या ओळींत किती शैथिल्य आहे हें वाचतांच साध्याही वाचकांस समजण्याजोगें आहे.

हें शैथिल्य तत्वतः टाळण्यास म्हणून एक अनिष्ट प्रकार काव्यांत शिरूं पहात आहे. तो म्हणजे अक्षरांचे पाय मोडून तीं तोकडीं करणें. कांहीं विशिष्ट मर्यादेपर्यंत असें करणें कदाचित् क्षम्य ठरेल. ती मर्यादा म्हणजे उच्चाराप्रमाणें लिहिण्याची. 'आणि' हा शब्द 'अन्' या स्वरूपांत लिहिण्यास व्यवहाराचा तरी आधार आहे. 'सरदार' याचें 'सर्दार', 'जरतारी' याचे 'जर्तारी' 'हरामी' 'मग्दूर' इत्यादि शब्दांस फारसी उच्चारांचा आधार असेल. गिर्की, हुर्हूर, हिर्वळ या शब्दांस रफारांच्या अर्धवट उच्चाराचा फायदा घेतां येत असेल. पण 'धुग्धुगे' 'तस्खली' यांस आधार काय आहे ? विशिष्ट मर्यादेंत असलेले हे शब्द मोकळे सुटले व अतज्ज्ञ लोकांच्या हातीं गेले कीं एकच गोंधळ होतो. पुढील उदाहरणें पहा:–शब्दन्‌शब्द, मन्‌मुराद, पण्, होउन्, कल्गीच्या, बखर्-संभार, भरंव्सा, उभय्‌तां, नजरबंद्, फुल्‌बाला इत्यादि. अशी शिथिलता सुरूं झाली म्हणजे ती कोणत्या थरास जाऊन पोहोंचेल याचा नेम नाहीं. तीस वेळींच आळा घातला पाहिजे.

पाय मोडलेले वर्ण

वृत्तभंगाचें दुसरें एक कारण आहे. तें म्हणजे पुढील जोडाक्षर पाठीमागील ऱ्हस्व अक्षरास दीर्घत्व देतें या नियमाचें अज्ञान. हा नियम अलीकडे बरेच कवी विसरले आहेत असें दिसतें. मराठींत या जोडाक्षरांचा उच्चार सरळ होतो. संस्कृतसारखा होत नाहीं. 'आम्ही' 'पुण्यास' (पुणें शहरास) 'रमल्यास,' 'जमल्यास', 'खळ्यांत,' 'घळ्याळ,' 'तुझ्या' इत्यादि शब्दांत जोडाक्षरापाठीमागील ऱ्हस्वाक्षरास दीर्घत्व प्राप्त होत नाहीं. परंतु संस्कृत शब्द मराठींत घेऊन त्यांचा उच्चार आपण जोंपर्यंत संस्कृतप्रमाणें साघात करीत आहोंत, तोंपर्यंत हा दीर्घत्वाचा नियम आपल्यास पाळणें आवश्यक आहे. तो उच्चार कायम असल्यानें त्याबरोबर येणारा नियमही कायमच आहे. चालतांना वाटेंत धोंडयावर ठेंचाळून मनुष्य जसा पुढें जातो, त्याप्रमाणेंच अशा जोडाक्षरांच्या ठिकाणीं होतें. हा दोष सूक्ष्म नसून अनेक वेळां अत्यंत ढोबळ असतो. काव्यांतील संगीतास त्यानें वारंवार धक्के बसून रसोत्पत्तीस अडथळा होतो. परंतु आजकाल हा नियम मोठे लोकही विसरून गेले आहेत असें म्हणावें लागतें. त्यांचे दोष काढणें थोडेंसें धाष्टर्याचें असलें तरी कलेच्या हिताच्या दृष्टीनें तेंही करणें भाग पडतें. पुढे दिलेल्या उदाहरणांवरून आजकाल याची व्याप्ति किती आहे हें दिसून येईल.

जोडाक्षरें

१. (अ) तुझें रूप **ब्रह्मांड** सारें तुझें
   (आ) **मदोन्मत्त त्वद्रूप** गाऊं धजे ॥ — तांबे

२. येथ ना सार्वजन चर्चा । परि **आत्मस्फूर्तिची** चर्चा ॥ — न. चिं. केळकर

३. प्रेमगान चाले गेहीं । विश्रांति **जेथ श्रान्ताला**
   आनंद स्वयें अवतरला । आनंदचि अवघा भला ॥ — पांगारकर

४. ऊठ मानसा **आळिव प्रभुला** जाइ शरण त्यातें । — दत्त

५. ऐकुनि **नाद क्षणां** । उठुनि तूं माजघरामधुनी — यशवंत

६. (अ) राहो **देश स्वतंत्र** उत्कट तुझ्या ही एक आशा मनीं ।
(आ) तरतें **रक्तप्रवाह** वाहवुनियां भूमीवरी स्थापिली । माडखोलकर
७. **सौधतलावर प्राणसखीसह** होतों मी सुखशयनीं । केशवकुमार
८. (अ) मी तों एक **अबुद्ध क्षुद्र** अबला ! आशा कशाला तरी ।
(आ) सौन्दर्यें नटल्या दिशा सकलही, **आकाश ज्योत्स्नायशें** । म. रानडे
९. (अ) झाला निबद्धकर **आणि प्रतापहीन** ।
(आ) **शिष्य श्रीधर** एकटा जवळ होता । ह. स. गोखले
१०. (अ) बाल्याचे **रमणीय प्रांत** इथुनी येतात लक्षावया ।
(आ) **स्रोतांत स्रोतजल**कणिका । य. न. केळकर.
११. (अ) **निराशप्रद** निष्फला तुज कशास आशा जरी ।
(आ) **हांक प्रेमाची** हीच दिव्य वल्ली । कमलाबाई देशपांडे.

इत्यादि अनेक उदाहरणें देतां येतील. यांतील एक दोन व्यक्तींखेरीज करून बाकीच्या बहुतेकांनीं या नियमाकडे पूर्ण दुर्लक्ष्य केलें आहे व त्यांचें अनुकरण नवीन कवींकडून होत आहे.

याशिवाय उच्चारित अनुस्वार असल्यास अक्षर दीर्घ होतें हा नियमही दुर्लक्षित होतो. हीं उदाहरणें अर्थात् वरच्यापेक्षां थोडीं आहेत.

१. बळकट **पिंजराही** तुज नाहीं बसाया ! कृ. चिपळूणकर
२. करुणार्ह बिचारे ते **अंधळे** । तांबे.
३. होती तामस जी वदे, ‘ **गुंफुनि** मी घालीन वेणी शिरीं । माधवानुज
४. **तरुंचीं** पानें दिसूं लागलीं अंधारीं लपलेलीं । गिरीश

या ठिकाणीं आणखी एका गोष्टीचा विचार करणें जरूर आहे. ही जोडाक्षरावर गडबड करून पुढें जाण्याची संवय कांहींशी संस्कृतमधील ‘ऋ’कारयुक्त अक्षरांवरून आली आहे. जोडाक्षर सुरुवातीस आलें कीं. पाठीमागें दुसरें कोणतेंच अक्षर नसल्यानें त्याचा कांहीं परिणाम असा भासत नाहीं; तसाच प्रकार ‘ऋ’कारयुक्त अक्षर सुरुवातीस आल्यानें होतो हें खरें. तरी असें अक्षर शब्दाच्या किंवा ओळीच्या मध्यावर आल्यास त्याचा परिणाम खास होतो. उदाहरणार्थ, ‘ कृति ’ या शब्दांत कृ हें अक्षर उच्चारण्याकरितां विशेष प्रयत्न न लागला तरी ‘ प्रकृति ’ किंवा ‘ विकृति ’ हे शब्द उच्चारितांना तो लागतोच असें म्हणणें भाग आहे. तीच स्थिति ‘ कल्प-वृक्ष, ’ ‘ पर-भृत, ’ ‘ केरळ-नृप ’ या शब्दांतही होते. परंतु संस्कृतमध्यें ‘ऋ’कारयुक्त अक्षरास जोडाक्षर मानण्याची पद्धति नसल्यानें, हा जो थोडासा कां होईना, जोर पाठीमागच्या अक्षरावर पडतो तो तसाच दडपून नेण्याची आपणांस संवयच लागून गेली आहे. उदाहरणार्थ, कालिदासाची पुढील ओळ घ्याः—‘ मरणं प्रकृतिः शरीरिणां विकृतिर्जीवितमुच्यते बुधैः ’ यांत दोन ठिकाणीं म्हणतांना कानांस एक प्रकारचें अवघडतेचें भान होतेंच कीं नाहीं ? तरी तें तसेंच दडपून नेण्याची आपली पद्धति आहे.

‘ऋ’कारयुक्त वर्ण

या बाबतींत माधव ज्यूलियन् यांनीं एक स्तुत्य उपक्रम आपल्या 'सुधारक' काव्यांत केला आहे. यांत सान्याच ठिकाणीं नाहीं तरी बऱ्याच ठिकाणीं 'ऋ'कारयुक्त वर्ण जोडाक्षर मानिला आहे. यामुळें नुकसान न होतां जोडाक्षरावरही गडबड करून पुढें जाण्याची आपली प्रवृत्ति कमी होईल.

यतिभंग

काव्यरचनेंतील दुसरी दोषावह गोष्ट म्हणजे यतिभंग होय. कोणच्याही वृत्तांत वा चालींत, प्रत्येक चरणांत वा पंक्तींत कांहीं टप्पे असे असतात कीं, त्या ठिकाणीं वाचक थोडा वेळ तरी थांबतोच. त्या ठिकाणीं शब्द अथवा सामासिक शब्दांतील पद संपूर्ण न होतां अर्धवट राहिल्यास तें लोंबकळतें राहून त्याचा अर्थ संपूर्ण लक्षांत येत नाहीं, यामुळें वाचक बुचकळतो. निदान सरळ अर्थप्रतीतीस तरी अडथळा येतोच. उदाहरणार्थः—

१. तेव्हां तीपा-सुनि मरणभी केंवि यातें असावी ।
२. चांफा जाई गुलतर गुला-बादिकांतें विकास ।
३. जे उत्पत्ती धरिति समशी-तोष्ण वा उष्ण देशीं ।
४. त्यांनीं वाता-वरण भरतें भोंवतालील साच ।

चिन्तामणि पेटकर, हिमालयवर्णन.

या मन्दाक्रान्ता वृत्तांत अक्षरें ४ व १० नंतर यति असतो. वरील उदाहरणांत दोन्ही ठिकाणचा यतिभंग आढळून येईल.

वृत्तांमध्यें जितका कडकपणा असतो तितका जातींत किंवा मात्रावृत्तांत नसला तरी तेथेंहि हा दोष आढळून येतो. जसें:—

उत्कर्षें स्वामिनिष्ठा होती सा-चार ती । विनायक.

यांत शेवटीं ५ मात्रांचाच गण निराळा लागत असल्यानें-'चार' एवढींच अक्षरें 'सा'-पासून निराळीं काढावीं लागतात.

या प्रकारचा दोष अलीकडील गज्जलांतून फार दिसून येत आहे. पुढील उदाहरणें त्याची व्याप्ति दाखवितील.

१. वाऱ्यावरी तरङ्गवि-ली गीत बांसरी ।
२. नसे आ-कार त्वद्रूपा, नसे विप्रासही ठावें ।
३. तारी अभा-गिनीला, हे माधवा ! दयाळा !
४. जादु ला-डकी डोळीं, भावना मुखीं भोळी
ती शरा-ब रूपाची धुंद होउनी प्यावी ।
५. ठेविलें दा-रीं न जों पा-उल तूझ्या मञ्जुळे ।
किंवा ६. सैल अंबा-ड्या वरी शो-भे कडेची लोंकर । इत्यादि.

या बाबतींत फार आग्रह धरणें चांगलें नसलें तरी कवींनींही रचना करितांना या गोष्टीकडे लक्ष पुरविणें अगत्याचें आहे.

यमकें हीं मराठी काव्यरचनेचाच एक अपरिहार्य असा विशेष असल्यानें त्यांचीही चर्चा येथेंच करण्याचें योजिलें आहे. संस्कृत काव्यास

यमकदोष

यमकांची आवश्यकता केव्हांही भासली नाहीं. मराठीनें मात्र त्यांची पीडा कायमचीच पाठीमागें लावून घेतली आहे. यमक एकदां पत्करल्यावर तें शक्य तेवढें शुद्ध, निदान रूढीस मान्य असलेलें बरें. म्हणूनच या दोषाची चर्चा येथें करणें आहे यमक म्हणजे ठरीव वेळानें एक अथवा अनेक वर्णांची पुनरावृत्ति. ही रूढीनें बहुधा चरणांच्या शेवटीं येते. शेवटीं स्वतंत्र स्वर असला तर त्याचें यमक धरिलें जातें; जसें 'आई-जाई-होई' इत्यादि. परंतु तोच स्वर एकाद्या व्यञ्जनाशीं संयुक्त असेल तर तें व्यञ्जनही पुनः खालीं आलें तरच यमक शुद्ध, नाहीं तर दुष्ट असतें. शिवाय हें शेवटचें एक किंवा अनेक अक्षरें एकाच अर्थाचीं नसावीं; त्यांतच मौज आहे; तोच शब्द त्याच अर्थी आणण्यांत कौशल्य व चमत्कृति नाहीं. थोडीशीही अर्थच्छटा भिन्न असली तरी चालेल. नाहींतर तो दोष होईल. पुढील उदाहरणांनीं या दोषाचें स्वरूप स्पष्ट होईल.

१. स्वप्नमय चित्रा । अर्पीन मनोहर कविता ।

वरील ओळींत ' चित्रा ' मधील ' रा ' ला ' रा ' पाहिजे; ' ता ' नको. ' त्रा ' मधील 'त्' नें घोंटाळा केला आहे.

२. नमस्कार तुज पूर्णत्वा । हात जोडितें तुला अतां ।

येथेंहि थोड्याशा फरकानें तोच प्रकार झाला आहे. दुसऱ्या प्रकारचा, एकाच अर्थाच्या यमकाचा दोष पुढीलप्रमाणें होतो.

१. शुक भवनिधि तरले, परि योगालाबू धरूनियां पोटीं ।
एकोबाही तरले, भवप्रस्तर दृढ धरूनियां पोटीं ॥

यांत ' धरूनियां पोटीं ' हे शब्द एकाच अर्थी दोन वेळां आले आहेत.

२. पद्में प्रफुल्ल करितो सविता स्वयें हा
रात्रीं विकास कुमुदाप्रति चंद्र दे हा ॥

येथें शेवटलें अक्षरच त्या अर्थानें पुनः आलें आहे.

यमकाचें बन्धन मराठींत रूढीनें बरेंच शिथिल केलें आहे व तें आणखीही शिथिल करण्यास हरकत नाहीं. न आणि ण, ल आणि ळ, ट आणि ठ, क आणि ख, त आणि ट, ड आणि ढ, इत्यादि यमकें रूढ आहेतच. उदाहरणार्थ:-सत्य-पथ्य, कुणी-ऐकुनी, फुटे-उठ, दो तटी-डोकावती, जातां-लाटा, त्यांत-गांठ, लीला-लीळा, टेनीसचो-सैलशी, मी येथें-प्रियेतें, मानसीं-अशी, मोहक-सूख, यापुढें-बापुडें, दुन्दुभी-खुबी, नदी-न घी तुम्ही-दुर्मी, पुन्हां-खुणा, पाजळल्या-ज्योतिला, समयीं त्या-नव कविता, येथपर्यंत यमकबंधन शिथिल झालें आहे ! ही-ई, यीं-ई, अशींही यमकें चालू आहेत.[1] तेव्हां सामान्यपणें पुढीलप्रमाणें नियम घालावयाला हरकत नाहीं. प्रत्येक वर्गातील अनुनासिक

---

१. हीं सारीं उदाहरणें रविकिरण मंडळाच्या ' प्रभा ' या पुस्तकांतून घेतलीं आहेत.

सोडून पहिल्या दोन्हींत व दुसऱ्या दोन्हींत, केव्हां केव्हां यांतही एकमेकांत यमक झालें तरी चालेल. श, ष, स यांचें त्या त्या वर्गांतील वर्णांशीं यमक झालें तरी चालेल. आपसांत होत आहेच. इतकेंच नव्हे, तर कित्येक वेळां निरनिराळ्या वर्गांतील वर्णांचेंही यमक होतें. ण–न, त–ट, त–ठ हीं अशीं उदाहरणें आहेत. रूढीनें हें बन्धन शिथिल करीत करीत तें शेवटीं नाहींसें झालेलें बरें.

येथपर्यंत साधारण मराठींतच विशेष सांपडणारे दोष झाले. तेही काव्याचें अगदींच बाह्यस्वरूप जें वृत्तरचना त्यासंबंधींच अधिक आहेत. यापुढें अधिक अंतरंगांत शिरावयाचें आहे. मागें सांगितल्याप्रमाणें संस्कृतमध्यें पदें, वाक्यें, अर्थ, रस यांचे दोष निरनिराळे वर्णिले आहेत. तीच पद्धति बहुतांशीं येथेंही अवलंबण्यांत येईल. कांहीं दोष पदें, वाक्यें, अर्थ यांस साधारण असल्यानें त्यांची चर्चा एकदमच करणें सोईचें आहे. कांहीं संस्कृतमधील दोष मराठींत नाहींत. उदाहरणार्थः–विसर्गाचे किंवा बरेचसे संधीचे दोष मराठींत येणार नाहींत. तेव्हां त्यांविषयीं लिहिणें येथें आवश्यक नाहीं.

संस्कृतमधील बहुतेक ग्रंथकारांनीं पदांच्या दोषांची चर्चा करितांना प्रथम हाच

दुःश्रवत्व, कर्णकटुत्व, कष्ट

दोष घेतला आहे. याची व्याख्या निराळी करावयास नको. वाचकाच्या कानांस जें वाईट लागतें, कसेंसेंच लागतें, श्रुतिशक्तीचा विरस करितें तें कर्णकटु अथवा दुःश्रव होय. याचें संस्कृत ग्रंथकारांनीं दिलेलें उदाहरण–'कार्तार्थ्य' हें आहे. मम्मट, हेमचंद्र, विश्वनाथ यांनीं हें एकच उदाहरण पदाच्या कटुत्वाचें दिलें आहे. यावरून त्यांचा भाव काय होता तें उघड दिसतें. कार्तार्थ्य म्हणजे कृतार्थता. पूर्वशब्दांत अवघड जोडाक्षरें व कठोर वर्ण आहेत या दोन्ही धर्मांमुळें हा शब्द कर्णकटु झाला आहे असें म्हणतां येईल. याचीं मराठी काव्यांमधील उदाहरणें येथें फारशीं देत बसण्याची आवश्यकता नाहीं. वार्त्तांश, निस्तेजस्क, रक्ताक्त, हर्यक्ष, अर्थोष्मा, ध्वांक्षासि, वर्षोष्णसह इत्यादि शब्द कर्णकटु आहेत याबद्दल वादविवाद होणार नाहीं. हें कर्णकटुत्व विशेषतः असे शब्द जवळ जवळ आले म्हणजे ज्यास्तच प्रतीत होईल यांत नवल नाहीं.

> **तखतें रक्तप्रवाह** वाहवुनियां भूपीवरी स्थापिलीं– ॥
> सुरपतिस **पार्श्वीश्वा** देखोनि होय न शंकिता– ॥
> **नथ ग्रथुनि** घालितां वचन मौक्तिकें श्रीधरें ॥
> मुग्धपणें उलटें **दुःख क्षुब्ध** तें होतें ॥

यासच वाक्यांमधील कर्णकटुत्व म्हणतां येईल. परंतु नुसतीं जोडाक्षरेंच एके ठिकाणीं आलीं किंवा कठोर अक्षरांची पुनरुक्ति झाली तरच हा दोष होतो असें नाहीं. पुष्कळ वेळां शब्द जोडाक्षरविरहित असला तरीही तो कानास बरा लागत नाहीं. कठोर व्यंजनें नसलीं तरी तें कसेंसेंच वाटतें. उदाहरणार्थः–

> हे **चार्वाङ्गि** ! वदे तपःफल असे याहूनि कीं आगळें
> अनन्यभावें स्तुती **करीती** झाली परमेशाची

सुंदर मंदिर **कौशल्यानें कारागीरें कोणी** ।।
मुग्धासहि जडित-कनक-मरकत-नग न गमला तसा रुचिर ।।
माय अप्सरा त्यजि इस गवसलि मग म्हणुनि मुनिस मुनिदुहिता ।।
जिकडे तिकडे लगबग जिगजिग दगदग फारच फार
तगमग भगभग सदासर्वदा बेजारी बाजार

वर दिलेल्या उदाहरणांत ' चार्वङ्गि ' या शब्दांत कठोर वर्ण फक्त पहिलाच आहे. परंतु तो कानांस नीट वाटत नाहीं. तो चारु–अङ्गी या संधीमुळें. संस्कृतमध्यें अगदीं अशाच समासांची संधींची एक ओळ दुःश्रवत्वाचें उदाहरण म्हणून दिली आहे.' उव्यसावत्र तर्वाली मर्वन्ते चार्ववाहिथतिः । ' येथें संधींमधील कष्टत्व आहे असें सांगितलें आहे. दुसऱ्या व तिसऱ्या उदाहरणांत दीर्घाक्षरें एकापाठीमागून एकसारखीं आल्यानें येणारें दुश्रवत्व दाखविलें आहे. मराठीमध्यें शेवटलें अक्षर दीर्घ असेल तर उपान्त्य ऱ्हस्व करण्याबाबत जी रूढी आहे तिचें मूळ यांत आहे. ' करीती ' 'फुंकीती ' (टिळक) असे शब्द कर्णकटु म्हणून टाळावेत. उदाहरण चार व पांच यांमध्यें याउलट प्रकार आढळतो. एकापाठीमागून एक दीर्घ अक्षरेंच सारखीं येत राहिलीं तर जो परिणाम व्हावयाचा तसाच सारखीं ऱ्हस्व आल्यानें होतो. साहव्या उदाहरणांत 'गग'ची पुनरावृत्ति करून कवीनें अनुप्राससौंदर्य साधलें असें म्हणतां येणार नाहीं. जगाच्या बेजारपणाचा ठसा मनावर उमटविण्यास इतक्या दगदगींची जरूर होतीच असें वाटत नाहीं.

पुष्कळ वेळीं हें दुःश्रवत्व नुसता नेहमींच्या सरावापेक्षां निराळा उच्चार केला तरी येतें. यास कारण संवयीचा अभाव हें होय. ' कीं 'चा उच्चार ' किं ' ' तूं 'चा ' तुं ' 'छी'चा 'छि' 'लक्ष्मी'चा 'लक्ष्मि' 'आम्हि' 'माझि' 'तूझि' 'त्याचि' 'राघुला' 'काकुस' इत्यादि अपरिचित अशुद्ध रूपें कानांस कर्णशोंच लागलीं तर त्यांत नवल नाहीं. पुढील ओळ पहा.

निर्गुण जें **रूप** या परिचें **विणभेद सगुणहि** त्या वदती

अशीं अशुद्धें शक्य तोंवर किंबहुना आबिबात टाळणें आवश्यक आहे हें निराळें सांगावयास पाहिजे असें नाहीं.

हें कष्टत्व रौद्ररसाचें वर्णन चालू असतां क्षम्य आहे असें संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांचें मत आहे. पूर्वी उल्लेखिलेली ' तखतें रक्तप्रवाह ' ही ओळ याप्रमाणें क्षम्य ठरेल. किंबहुना दोष न ठरतां गुणही ठरण्याचा संभव आहे. परंतु अशी कांहीं भरपूर सबब असल्याखेरीज ही सवलत घेतां येत नाहीं, हेंही लक्षांत ठेवणें जरूर आहे. सरतेशेवटीं कष्ट वा दुःश्रव कोणचें यासंबंधीं मतभेद होण्याचा संभव आहे; कटु असलें तरी क्षम्य आहे कीं नाहीं याविषयींही विवाद होण्याचा संभव आहे हें खरें. परंतु कांहींतरी नियम घालून देणें आवश्यक आहे व वर दर्शित केलेल्या स्वरूपाचे ते असावेत याविषयीं शंका नाहीं. सहृदयहृदय हीच अंतिम कसोटी आहे, हें जितकें खरें आहे तितकेंच अशा हृदयाखेरीज इतरांना उपयोगी पडतील असे ठोकळ नियम असादयाचे हेंही खरें.

दुसरा अगदीं ढोबळ दोष म्हणजे अशुद्धत्वाचा होय. शब्दांचीं रूपें व त्यांचा वाक्यांतील परस्परसंबंध यांमध्यें जर चुका झाल्या तर वाचकांची लेखकासंबंधीं आवश्यक असणारी सहानुभूति बरीचशी कमी होते. शिवाय अर्थ समजण्यास किंचित् कां होईना अडथळा होतो. अनेक वेळां अशुद्ध रूपें कानांस कशींशींच लागून श्रुतिसुखांत बिघाड आणतात. अशा दोनतीन कारणांनीं या दोषाचें स्वरूप अक्षम्य होतें. मागेंच उल्लेखिलेली ऱ्हस्वदीर्घांची ओढाताण या दोषाखालींच मुख्यत्वें येते. परंतु ऱ्हस्वदीर्घांच्या या ओढाताणीपेक्षांही अशुद्धतेचे अनेक प्रकार असूं शकतात. शब्दांचीं रूपें चुकणें, समास करणें आवश्यक असून तो न करणें, जरूर नसतां किंवा होत नसतां करणें, धेडगुजरी समास करणें, शब्दांतील विभाग मागें पुढें करणें, लिंग, वचन, पुरुष इत्यादिकांचे घोंटाळे करणें हे सारे प्रकार या व्यापक दोषाखालीं येतात. पूर्वीच्या वामनपंडित, रामदास, विठ्ठल, यांसारख्या प्रसिद्ध कवींत हा दोष पुष्कळच आढळतो. वृत्तसुखार्थ किंवा यमकसुखार्थ अशा चुका करण्याचा मोह अनावर होतो. या मोहांतून मोरोपंतासारखे कवीही सुटले नाहींत. तेव्हां सध्यांच्या होतकरू कवींच्या हातूनही असे प्रमाद घडल्यास नवल नाहीं. पण नवल नसलें तरी या गोष्टी क्षम्य किंवा दुर्लक्ष्य करण्याजोग्या आहेत असें नाहीं. या दोषाचीं सामान्य उदाहरणें दिलींच पाहिजेत असें नाहीं. त्याचे प्रकार अनंत आहेत. मात्र जे कांहीं विशिष्ट वर्ग यांतही पाडितां येतात, त्यांचीं उदाहरणें फक्त मार्गदर्शनार्थ येथें द्यावयाचीं आहेत. पैकीं पहिला वर्ग म्हणजे शब्दांच्या रूपांतील अनधिकृत फरक होत. यांत ऱ्हस्वदीर्घांची ओढाताण येतेच, पण त्याशिवायही 'बद्ध' बद्दल 'बंदित', 'युगांतरीं' बद्दल 'युगंतरीं,' 'मातें' करितां 'मतें,' 'मनोरंजन' करितां 'मनरंजन,' 'न होतील,' करितां 'नव्हतील' 'आगळें' करितां 'अगळें'; त्याचप्रमाणें 'हुंद्क्यांचे,' 'झुर्णीस,' 'उभय्तां,' इत्यादि पाय तोडलेलीं अक्षरें लिहिणें हें सारें अशुद्धतेच्या दोषास पात्र आहे. हा वाक्यदोषही होतो, शब्दांचीं रूपें बरोबर असूनही त्यांचे परस्परसंबंध जर योग्य नसतील तर तेंही अशुद्धत्व होतें. कर्ता व क्रियापद यांचें लिंग, वचन, पुरुष यांमध्यें भेद असणें हें एक वाक्याच्या अशुद्धतेचें मूळ कारण आहे. त्यांत विशेषणविशेष्यांच्या बाबतींतही हा फरक शक्य असतो. 'धूलिनें धुंद दिक् चारी' या ओळींत दिक् शब्द एकवचनीं तर 'चारी' शब्द अनेकवचनदर्शक आहे. 'चारी दिक्' ऐवजीं 'चारी दिशा' असाच प्रयोग पाहिजे. येथें वचनभेद आहे असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. तसेंच पुढील उदाहरणही पाहण्याजोगें आहे.

'कविकातळही चंद्रकरानें आणि सुगंधानें न्हाला'

येथें 'एकाच करानें न्हाणें शक्य आहे काय? पाण्याच्या एकाच थेंबानें न्हाल्यासारखें होणार नाहीं काय? चंद्रकर केवढा मोठा असतो? धबधब्याच्या लोंढ्याइतका अशी कल्पना करायची काय?' असे प्रश्न उद्भूत होतात. वस्तुतः 'चंद्रकरांनीं' असें पाहिजे होतें. तें 'सुगंधानें' या शब्दाशीं प्रास जुळविण्याकरितां एकवचनीं घातलें आहे.

नादाचा मोह सुटला नाहीं. हाही वचनदोषच; पण वर सांगितल्यापेक्षां निराळा. कर्ता, विशेषण, क्रियापद यांच्या भिन्न वचनांनीं आला नाहीं. याचप्रमाणें लिंगदोषही संभवतो. उदाहरणार्थः—

'सख्या रे! जीवघेणी हा सरायाचा कधीं खेळ'

लिंगभेद

या ओळींत खेळ याचें विशेषण म्हणून 'जीवघेणी' हा शब्द घातला आहे. पण तो स्त्रीलिंगी आहे. त्यास जुळेसा 'जीवघेणा' हा शब्द बरोबर होईल व तो कोशांत दिलाही आहे.' वरतें पटल घनाचें, नर्तन करितो मह्मीवरी मोरें' येथेंही खालील ओळींतील 'रे' या शब्दाशीं यमक जुळावें म्हणून मोराचें लिंग बदललें आहे. 'तारा सुंदर, फुलें मनोहर, मनुजें प्रेमळ' यांत उगीचच मनुजाचा लिंगविपर्यास केला. असे प्रयोग सर्वथा टाळणें अवश्य आहे. यमकानुप्रासाच्या नादीं लागून कवी काय करितील याचा नेम नाहीं हें वर निदर्शित केलेंच आहे.

धेडगुजरी समास

सामासिक शब्दांमध्ये एक गोष्ट विशेष लक्षांत ठेवावयाची कीं, समास बहुधा एकाच भाषेंतील शब्दांचा करावा. दोन भाषांतील शब्दांचा समास केल्यास उच्चारामध्यें विषमता उत्पन्न होते. प्रत्येक भाषेची उच्चाराची एक विशिष्ट पद्धति असते. त्या दोन पद्धति एकाच शब्दांत आणल्यास श्रुतिसुखांत बिघाड उत्पन्न होतो. इंग्रजी-मराठी, इंग्रजी-संस्कृत, संस्कृत-फार्शी इत्यादि भाषांतील शब्दांचे परस्पर समास कानांस कसेसे लागतीलच, पण मराठी संस्कृतास इतकी जवळ असून तिच्या बाबतींतही असें घडतें. यांत सवयीच्या विरुद्ध उच्चाराचा परिणाम बराच जाणवतो. पुढील उदाहरणें पहावीं. 'स्वजनिहक्कमाणिखाण,' 'स्वमुलगीतें,' 'जागृति-माळीण,' 'पाऊस-कोट,' 'कवि-कातळ,' 'यति-तारू,' 'स्व-झुळुकी,' इत्यादि. समास झालेला नसला तरीही असे शब्द जवळजवळ आल्यास तोच परिणाम होतो. उदाहरणार्थः—'नाथ दिल्बहारा!' 'घन पाला,' 'निज नजर,' 'समूम वारा,' इत्यादि. कांहीं कांहीं बाबतींत सवयीचा भाग बराच असला तरी पुष्कळ ठिकाणीं दुश्रवत्व वाटतेंच; शिवाय व्याकरणदृष्ट्या अशुद्धत्व कित्येक ठिकाणीं येतेंच.

संधिविश्लेष

या दोषाचाच दुसरा प्रकार म्हणजे संधिविश्लेषाचा. संस्कृत शब्दांचे शक्य तेथें संधि होणें आवश्यक आहे. तो त्यांचा स्वभाव आहे. तो तसा न करण्यानें हा दोष होतो. पुढील उदाहरणें पहा.

'स्व-उदरांत चराचर मृत्तिका,' 'केली स्वपात्रें व्रजअर्भकांहीं' (वामन पंडित), प्रभात-उदय (दत्त), 'जन-इच्छा सामर्थ्य (यशवंत), उत्कण्ठा-अनल, प्रतिकार-अक्षम (के. सु.) इत्यादि उदाहरणें अलीकडील कवींचीं आहेत.

संधिविश्लेषाबरोबर पदविश्लेष करावयाची पद्धतीही येतेच. जसें, ' असे कां इष्क ही बाजी ' (मा. ज्यू.) इष्कबाजी हा एक शब्द असून तो तोडून दूर नेल्यानें प्रतीतीस अडथळा झाला आहे.

पदविश्लेष

तसेंच ' उदयगिरी दिसे सम हें मातें' (बा. अ. भिडे) हेंही त्याचेंच उदाहरण आहे. पण एवढ्यावरच भागत नाहीं. असे भाग तोडून त्यांचें स्थानही मागचें पुढें व पुढचें मागें केलें जातें. उदाहरणार्थ:—

१. तुम्ही सारे रूपें जरि **सम अनंगास** असलां ।

२. जादूनेंच तुझ्या बा रे । **वन नंदन** बनलें सारें ।

३. लंगोटी **भर वीत** रुंद, मळक्या चिंध्या शिरीं बांधुनी ।

४. **मुळें या** अखिल जीवांना नवीशी चेतना येई ।

वरील उदाहरणांत अनंगासम, नंदनवन, वीतभर, यामुळें, हे शब्द तोडून त्यांचे भाग पाठीमागें पुढें केले आहेत. कवीस काव्यामध्यें शब्द पाठीमागें पुढें करण्याची कितीही सवड असली, तरी तिची मजल येथपर्यंत येईल असें, ही सवलत देणाऱ्या शास्त्रकारांच्या स्वप्नींही नसेल. याप्रमाणें या असाधुत्व दोषाचें व्यापक स्वरूप आहे.

पुढील चार दोष संस्कृत शास्त्रकारांनीं निरनिराळे मानिले असले तरी त्यांचें सामान्य स्वरूप एकच असल्यानें ते एका अप्रयुक्त या प्रकारामध्येंच अन्तर्भूत करावेत हें योग्य आहे. त्यांमध्यें जे भेद आहेत ते सूक्ष्म असल्यानें या निरनिराळ्या प्रकारांस स्वतंत्र

अप्रयुक्त, अप्रतीत, अवाचक व निहतार्थ

अस्तित्व देण्यास ते समर्थ नाहींत. त्यांचें सामान्य स्वरूप पुढीलप्रमाणें आहे. व्याकरण किंवा कोश यांच्या दृष्टीनें शुद्ध असलेला शब्द किंवा त्याचीं रूपें कवि किंवा लोक व्यवहारांत जर वापरीत नसतील, तर असे शब्द वा त्यांचीं रूपें काव्यांत वापरूं नयेत. कारण व्यवहारांत नसल्यानें त्यांचा अर्थ सहज, अनायासें समजत नाहीं व काव्य वाचतांना आयास करावे लागल्यास त्याविषयीं वाचकाचे मनांत अरुचि उत्पन्न होते. या सामान्य स्वरूपामुळें हे चारही दोष एकाच प्रकारांत घालतां येतील व यास हेमचंद्राची अनुमति दिसते. त्यानें आपल्या मूळ ग्रंथांत अप्रयुक्त व असमर्थ हे दोनच भेद दिले आहेत. मम्मटाचें असमर्थाचें (अवाचकाचें) उदाहरण त्यानें अप्रयुक्तांतच घातलें आहे. निहतार्थ हा भेद सांगितलाच नाहीं. त्यास वामन गूढार्थ म्हणतो. पण त्यानें गूढार्थाचें दिलेलें उदाहरणही हेमचंद्रानें अप्रयुक्तांतच घातलें आहे. शेवटीं आपल्या टीकेंत तर अप्रतीत, असमर्थ, निहतार्थ हे प्रकार अप्रयुक्त या सदरांतच घालावे असें तो स्पष्टच म्हणतो.[1] असमर्थाखालीं त्यानें निराळेच दोष घातले आहेत.

---

१. तेन अप्रतीतासमर्थनिहतार्थत्वानि न पृथग्लक्षणीयानि । अप्रयुक्ते एव अन्तर्भावादिति । हेमचंद्र का. शा. टीका, पृष्ठ १५७.

या प्रत्येकांत जे परस्पर भेद आहेत ते पुढीलप्रमाणें आहेत. संस्कृत शास्त्रकारांच्या मतें अप्रयुक्तत्व हा दोष शब्दाच्या बाह्यस्वरूपासच नियत आहे. दैवत शब्द बहुधा नपुंसकलिंगी वापरतात. तो पुल्लिंगीं वापरल्यास हा दोष होतो. त्याचप्रमाणें पद्म हा शब्द. व्याकरणदृष्ट्या रूप बरोबर आहे पण तें तसें वापरीत नाहींत. व्याकुळावें, आभारावें, गहूळतें, तेजाळला, इत्यादी रूपें आजतरी अप्रयुक्त आहेत. तीं पुढें केव्हां प्रयुक्त होतील, तेव्हां निर्दोष म्हणतां येतील. तीं प्रयुक्त करण्यास सुरुवात मात्र होतां होईल तों काव्यापासून होऊं नये; इतर प्रकारच्या वाङ्मयानेंच करावी. नेहेमींच्या बोलण्यांत, वर्तमानपत्रीय लिखाणांत वापरून तीं रूपें रूढ करून घ्यावींत, व मग तीं तशीं रूढ झाल्यास काव्यवाङ्मयांत वापरावीं. सारींच रूपें लोकसंमत होतील असें नाहीं. काव्यासारख्या चिरकाल टिकणाऱ्या वाङ्मयांत हे प्रयोग करणें ठीक नव्हे.

अप्रयुक्तत्व

अवाचक किंवा असमर्थ दोष रूपासंबंधीं नाहीं. एकाद्या शब्दाचा रूढार्थ निराळा असून तो शब्द निराळ्या अर्थी वापरल्यास तो शब्द त्या निराळ्या अर्थाचा अवाचक होतो. पुढील उदाहरणें अशा प्रकारच्या दोषांचीं आहेत:—

अवाचकत्व

१. परि तेंच **अपांग** जाहलें । वसनाच्छादन सावधानलें ॥

अपांग शब्दास डोळ्याचा कोपरा असाच अर्थ सध्यां रूढ आहे. तो शब्द 'अंगावरून दूर' अशा अर्थी व्युत्पत्तिदृष्ट्या बरोबर झाला तरी त्या अर्थी अवाचक आहे.

२. गिरिकुहरें **वनमाला** ही । दरी दरी घुमवित येई ॥

वनमाला हा शब्द 'वन्य फुलांची माला' असा रूढ आहे. वनश्रेणी किंवा वनांची रांग या अर्थी नाहीं.

३. **फुलेल** शिंपित किंवा कोणी नवा फुलारी आला ॥

फुलेल म्हणजे सुगंधी तेल आहे. फुलझाडांस घालावयाचें पाणी नव्हे.

४. पलीकडे वेलूंची **जाळी** ॥

जाळी शब्द बेट या अर्थी अवाचक आहे.

५. शशिवीण दीन **राका** । पडली तिला विचारा ॥

राका म्हणजे पौर्णिमेची रात्र. ती चंद्रावांचून असणें शक्य नाहीं. नुसत्या रात्र या अर्थी राका शब्द अवाचक आहे.

निहतार्थत्वाचें स्वरूप याहून थोडेंसें निराळें आहे. एकाद्या शब्दास दोन अर्थ असतां त्यांपैकीं एक कमी प्रसिद्ध असल्यास त्या अर्थी तो शब्द निहतार्थ होतो. कारण अधिक प्रसिद्ध अर्थच प्रथम मनांत येतो व त्यामुळें दुसरा पाठीमागें पडतो. मग पहिला न लागल्यानें वाचक दुसऱ्या अर्थाकडे वळतो. इतका सारा प्रकार वाचनांत अर्थातच अप्रिय असतो. उदाहरणार्थ:—

निहतार्थत्व

१. तुला **सत्पात्राची** सतत असते संगति बरी ॥

'सत्पात्र' शब्द योग्य मनुष्य, ब्राह्मण या अर्थी अधिक रूढ आहे. तो चांगलें भांडें या अर्थी वापरल्यास हा दोष होतो. श्लेष असल्यानें हा प्रयोग क्षम्य आहे. तथापि पुढील उदाहरणांत ती सबब चालावयाची नाहीं.

२. वसिष्ठ, तो, आणि समस्त माया । रामार्थ टाकूनि समस्त माया ॥

माया शब्द, माय (आई) याच्या अनेकवचनी रूपांत रूढ नाहीं. तथापि यमकाची सबब पुढें करण्यांत येईल; पण तीही पुढील उदाहरणांत चालणार नाहीं.

३. त्वच्छुद्धीस वनीं करीत असतां शोकाचिया निर्भरीं.

शुद्धि हा शब्द शोध या अर्थी वापरला आहे. संस्कृतमध्यें हा अर्थ चालला तरी मराठींत तो या अर्थी प्रसिद्ध नाहीं. प्रायश्चित्तानें किंवा इतर कांहीं विधीनें येणारी शुद्धता एवढाच अर्थ त्यांस मराठींत उरला आहे.

४. आहे मी द्विज यामुळें चपलता अंगीं स्वभावें वसे ॥

चपलता हा शब्द 'धिटाई' या अर्थी मराठींत रूढ नाहीं.

अप्रतीतत्व

अर्थ बरोबर असूनही तो विशिष्ट शास्त्रीय अर्थी वापरल्यास तो अर्थ वाचकांस प्रतीत होत नाहीं, तेव्हां तो शब्द अप्रतीत होतो. प्रकृति शब्द माया या अर्थी, ऋण, धन शब्द वजा व अधिक या अर्थी, प्रतिज्ञा शब्द नैयायिकांच्या पंचावयवांपैकीं एक अवयव या अर्थी, किंवा तर्क शब्द अशक्यतात्मक उलट हेतुपद्धति (Reductio-ad-absurdum argument) या अर्थी अप्रतीत आहेत. शब्दार्थ बरोबर न कळल्यानेंच या दोषाची उत्पत्ति होते. विशेष इतकाच कीं, वाचक व्युत्पन्न असेल तर हा होणार नाहीं. उलट संस्कृत ग्रंथकारांनीं अशा वेळीं कवीचीही व्युत्पन्नता दिसून येते म्हणून हा गुणच होईल असें म्हटलें आहे. वस्तुतः काव्याचा उद्देश व्युत्पन्नतेचें प्रदर्शन करण्याचा नाहीं. तें बहुजनसमाजाकरितां लिहिलेलें असतें. एकाद्यादुसऱ्या शास्त्रांत व्युत्पन्न असलेल्या पंडितांकरितां नव्हे. वामनपंडितानें काव्याच्या मिषानें तत्त्वज्ञान पाजण्याचा जुलूम वाचकांवर केला आहे. रासक्रीडा किंवा रुक्मिणीस्वयंवरासारख्या प्रकरणांतही वेदांताची परिभाषा व घोडें घुसवून अप्रतीतत्वाचा कळस करून सोडला आहे. यामुळें वाचक पदोपदीं अडतो व काव्यरसाचा निव्वळ चुथडा होतो असें म्हणण्यांत कोणत्याही प्रकारची अतिशयोक्ति नाहीं. सुदैवानें अलीकडील कवी पूर्वीच्या इतके व्युत्पन्न नसतात म्हणून, किंवा काव्याविषयीं त्यांस अधिक चांगली कल्पना आहे म्हणून, असे दोष त्यांचे हातून क्वचितच होतात. जगन्नाथपंडितांनीं परपुरुष, निर्गुण हे शब्द वापरून अप्रतीतत्वाचा दोष केलाच. पण श्लेषाचा मोह सोडवेना म्हणून वर्ण्य स्त्रीविषयीं अत्यंत अनुचित अशी कल्पना केली आहे. अनुचित अर्थ सोडून दिला तरी इष्ट अर्थ जो 'गुणातीत परमात्मन्' तोही साधारण वाचकांस कितपत प्रतीत होईल याची शंका आहे. हा दोष बहुधा पंडितांकडूनच होतो असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. कारण दुसऱ्यांस शास्त्रीय व्युत्पत्ति असतच नाहीं.

अप्रयुक्तत्वाच्या सदरांत आणखी कांहीं प्रकार घालावे लागतात. त्यांपैकीं पहिला वर्ग परकीय भाषेंतील शब्दांचा. हा आक्षेप मराठींत नवीन येणाऱ्या शब्दांवर नाहीं. तो त्यांच्या काव्यांतील उपयोगावर आहे. ज्या परकीय शब्दांची जरूरी आपल्यास वाटते, ते शब्द बोलींत खुशाल वापरावे, वर्तमानपत्रांमधून जनतेमध्यें प्रसृत करावेत व ते तसे प्रसृत झाले कीं, काव्यांत त्यांचा उपयोग करावा, हा मार्ग योग्य होय. परंतु ते लोकांना माहीत नाहींत, अशा स्थितींत वापरले असतां त्यांपासून इष्टार्थप्रतिपत्ति न होतां, काव्यरसाच्या आस्वादास हटकून अडथळा यावयाचा. कलन्दर, मुलायम, कुद्रती इत्यादि शब्द कितीही चांगले असले तरी त्यांचें कार्य होण्यास ते समजले पाहिजेत. ते वापरल्यावर निदान टीपा देऊन त्यांचें विशदीकरण केलें पाहिजे. असें करूनही सध्यांच्या कालीं त्यांचा अप्रयुक्तत्वाचा दोष नाहींसा होत नाहीं.

परकीय शब्द

तीच गोष्ट जुन्या पण आज पुनर्जीवित होऊं पाहणाऱ्या शब्दांची आहे. जुने शब्द कसे गेले व कां गेले हें कोणीं सांगावें ? आज ते अप्रयुक्त आहेत एवढी गोष्ट खरी. जुन्या वैदिक भाषेंतील शब्द नवीन काव्याच्या संस्कृत भाषेत लुप्त झाले, तसेच जुन्या मराठींतील शब्द नवीन मराठींत लुप्त झाले. त्यांचें कार्य संपलें असेल, किंवा परिस्थितीनें त्यांना नष्ट दशा आली असेल; कसेंही असलें तरी आजला ते अप्रयुक्तच आहेत. विद्वानांनीं, भाषेच्या अभिमान्यांनीं त्यांच्या पुनरुज्जीवनार्थ यथाशक्ति प्रयत्न करावेत हें योग्यच आहे; पण हे प्रयोग करण्याचीं स्थानें निराळीं आहेत, काव्य नव्हे. शब्द चांगला आहे कीं वाईट आहे, देशी आहे कीं परकीय आहे, शुद्ध आहे कीं अशुद्ध आहे हा विचार येथें करावयाचा नाहीं. तो प्रयुक्त आहे कीं अप्रयुक्त आहे एवढेंच बघणें आहे. त्यामुळें इष्टार्थाची प्रतिपत्ति सुलभरीत्या (झगिति) झाली पाहिजे एवढाच रोख आहे.

जुने शब्द

आणखीही एक प्रकारचे शब्द अप्रयुक्त या सदराखालीं येऊं शकतील. ज्या शब्दांस एखाद्या विशिष्ट जनसमूहांतच चालना आहे किंवा त्या जनसमूहासच त्याविषयीं आपुलकी वाटत असेल, अशा शब्दांचा प्रयोग वरील दोषास पात्र होईल. वऱ्हाडी किंवा कोंकणी बोलींतच चालणारे शब्द वाङ्मयीन मराठींत आजतरी अप्रयुक्त राहतील. येथें बोलीचा अभिमान अप्रासंगिक आहे. त्याप्रमाणें कांहीं विशिष्ट कंपू किंवा मंडळांतच रूढ असणारे प्रयोग वा संकेत हेही अप्रयुक्त होतात. ' कवि-कातळ ' किंवा ' झरें ' हे शब्द असे आहेत. 'कवि-कातळ ' आपल्यास अत्यंत प्रिय असला तरी लोकांस त्याचें काय ? काव्य लोकांनीं वाचावें व तें त्यांस समजावें अशी ज्यांची इच्छा असेल त्यांनीं स्वतःचे खासगी व्यवहार सामान्य स्वरूपांतच वाचकांपुढें मांडले पाहिजेत हें जितकें खरें तितकेंच, आपल्यासच ज्यांचें महत्त्व आहे असे शब्द न वापरणें बरें. निदान अशा ठिकाणीं टीप देणें आवश्यक आहे. इष्टार्थ मुळींच न समजण्यापेक्षां उशीरानें समजलेला बरा.

प्रांतिक शब्द

हा दोष अर्थात् नित्य नव्हे. वर उल्लेखिलेल्या प्रकारचे शब्द भाषेंत रूढ झाल्यावर काव्यांतही अप्रयुक्त राहूं शकत नाहींत. संस्कृत टीकाकारांनीं यमकाकरितां हा दोष क्षम्य मानिला आहे. ' सवती 'करितां ' सौति, ' किंवा ' चौघे ' करितां ' चवघे ' असे फेरफार अप्रयुक्त या दोषास पात्र असले तरी यमक साधल्यास हरकत नाहीं, अशी त्यांची दृष्टि असे. पण संस्कृतमध्यें यमक रूढ नसल्यानें त्यांस त्याचें कौतुक असे. मराठींत यमकाखेरीज काव्यच होत नसल्यानें ही सवलत देतां येत नाहीं. संस्कृतमध्यें यमक अलंकार आहे, मराठींत आवश्यक भाग होऊन बसला आहे. यमक साधणें म्हणजे कांहीं विशेष करणें अशी कल्पना मराठींत नसल्यानें वरील शब्द दोषयुक्तच होतात. त्यांतून अवाचक किंवा निहतार्थ शब्द असल्यास अधिकच घोंटाळा उडणार. तेव्हां अशी कोणतीच वलत नसलेली बरी. यमक या शब्दालंकारापेक्षां अर्थप्रतीतीचें महत्त्व केव्हांही अधिकच आहे.

अश्लीलता

बहुतेक ग्रंथकारांनीं अश्लील शब्दाची व्याख्या केलीच नाहीं. कदाचित् व्याख्या करण्याइतका त्या शब्दाचा अर्थ पूर्वी वादग्रस्त नसेल. वामनानें मात्र एक चांगली व्याख्या दिली आहे. ज्या शब्दाला असभ्य असा दुसराही एक अर्थ आहे किंवा ज्यामुळें असभ्य अर्थाची स्मृति करून दिली जाते तो शब्द अश्लील या नांवास पात्र आहे.[1] असभ्य अर्थाची, शब्दाच्या दुसऱ्या अर्थामुळें प्रत्यक्षपणें किंवा इतर कोणत्याही तऱ्हेनें अप्रत्यक्षपणें नुसती सूचना किंवा स्मृति जरी झाली तरी तो शब्द अश्लील होईल. (हा असभ्य अर्थ गुप्त असला किंवा लक्षणेनें आला असला किंवा मूळ असभ्य असून लोकांत वापरतांना त्याचा मूळ अर्थ लुप्त झाला असला तर हरकत नाहीं). असभ्य याचा अर्थ सभेमध्यें बोलतां न येण्याजोगें, चारचौघे लोक बसले असतां जे शब्द उच्चारवत नाहींत, ते शब्द अश्लील होत. मम्मट, हेमचंद्र व विश्वनाथ यांनीं त्यांची व्याख्या न करितांच तीन विभाग सांगितले आहेत. काव्यप्रदीपकार गोविंदानें अश्लीलाची ' अ-श्री-ल ' अशी व्युत्पत्ति सांगितली आहे. अर्थात् जें शोभादायक नाहीं किंवा लाजिरवाणें आहे तें अश्लील असा त्याचा अर्थ झाला. केशवमिश्र यानें ' औज्ज्वल्याभाववत् ' अशी व्याख्या दिली आहे. ही व्याख्याही वरच्याप्रमाणेंच अभावात्मक आहे. एकंदरींत अर्थ उघड दिसतो व तो म्हणजे असभ्यता. उदाहरणांनीं हा अर्थ अधिक विशद झाला आहे. अश्लीलाचे संस्कृतमध्यें तीन भेद आहेत. पहिला व्रीडादायक, दुसरा जुगुप्सादायक व तिसरा अमंगल. पैकीं पहिलाच अर्थ आज मराठींत रूढ आहे.

व्रीडादायक अश्लीलता

व्रीडादायक गोष्टी व त्यांचे वाचक शब्द कोणते हें कळण्यास संस्कृत साहित्यावरचे ग्रंथच खरोखर पहावेत. त्यांचीं उदाहरणें येथे देणें म्हणजे स्वतःस अश्लीलतेच्या दोषास पात्र करून घेणें होय. सामान्य स्वरूपांत बोलावयाचें म्हटल्यास स्त्रीपुरुषांचे जे निव्वळ शारीरिक संबंध व

१. असभ्यार्थान्तरम् असभ्यस्मृतिहेतुश्चाश्लीलम् । वामन.

त्यांशीं संबद्ध असलेले अवयव व क्रिया या गोष्टी व त्यांचे वाचक शब्द अश्लील समजले जात. त्यांतही स्तन, जघन, ऊरु, नितम्ब हे व यांचीं वर्णनें राजरोस चालत. यावरून व्रीडादायकत्वास पात्र होण्यास गोष्ट किती अश्लील असावी लागत असेल त्याची कल्पनाच करावी. अश्लीलत्वाची ही संस्कृत कल्पना फारच संकुचित आहे, असेंच म्हणावें लागतें व या बाबतींत संस्कृतचा दाखला देऊन बचाव करून घेऊं पाहणें हें योग्य नव्हे. याचीं उदाहरणें देणेंही अनुचित होईल. चर्चेच्या पूर्णतेकरितां कांहीं उदाहरणें नुसतीं निर्दिष्टच केलेलीं बरीं. (१) गेल्या शतकांतील बहुतेक शृंगारिक लावण्यांतील कांहीं कांहीं भाग; (२) वामनपंडितांच्या बालक्रीडा वगैरे कविता; (३) निफाडकरकृत 'तारागड' व 'सतीचा शाप' यांतील बराचसा भाग; (४) गडकरी यांची 'प्रासंगिक किंवा अप्रासंगिकच' ही कविता; (५) 'वेणुनाद' या पुस्तकांतील कांहीं कविता. येथें एक गोष्ट पुन्हां सांगितली पाहिजे ती ही कीं, असभ्यार्थाची नुसती स्मृतीही करून देणारें वाक्य वा शब्द अश्लील होतो व असभ्यार्थ म्हणजे सभेंत न बोलतां येणारा अर्थ. अश्लील म्हणजे काय आहे हें इतकें उघड असतां बारीकसारीक छटाकरितां, त्याच्या व्याख्येविषयीं वाद घालीत बसणें म्हणजे जाणूनबुजून वेड पांघरणें आहे. चार लोकांत, विशेषतः स्त्रीपुरुषमिश्रित समाजांत बसलों असतां ज्या गोष्टी बोलल्यास, बोलणारांस नसली तरी ऐकणारांस व्रीडा उत्पन्न होईल, त्या गोष्टी कोणत्या आहेत हें सांगण्याची जरूरी खरोखर महामूर्खास देखील नाहीं. पूर्वकालीं वरतीं निर्दिष्ट केलेल्या गोष्टी बिलकूल अश्लील वाटत नसल्या तरी त्या आज तशा वाटत आहेत एवढेंच कारण त्यांस अश्लील म्हणण्यास पुरेसें आहे. वरतीं स्त्रीपुरुषमिश्रित समाज म्हणण्याचें कारणही हेंच. पूर्वी स्त्रिया पुरुषांत इतक्या मिसळत नसल्यानें व काव्याचा अभ्यास वा वाचन पुरुषांतच अधिक चालत असल्यानें अश्लीलतेचा इतका प्रसार झाला आहे. परंतु आतां पुस्तकांचा प्रसार व स्त्रीशिक्षण दोन्हींही अधिक वाढल्यानें ज्या गोष्टी स्त्रियांस ऐकूं येऊं नयेत अशी पूर्वींच्या लोकांची इच्छा असावी त्या त्यांच्या दृष्टिपथांत किंवा कर्णपथांत न येऊं देण्यास त्यांचा वाङ्मयांतील उपयोगच टाकला पाहिजे; म्हणून अश्लीलतेची व्याप्तीही वाढली आहे. आजच्या दृष्टीनें पाहतां संस्कृत काव्य हें फारच अश्लील होतें असें म्हटलें पाहिजे.

अश्लीलतेचा दोष पदांबरोबर वाक्यांत, व वाक्यांबरोबर सबंध ग्रंथांतूनही भरलेला आढळून येणें शक्य आहे. वर दिलेल्या उदाहरणांकडेच बोट दाखवून त्यांविषयीं ज्यास्त विस्तार येथें न करणें बरें.

अश्लीलत्वाचा दुसरा प्रकार जुगुप्सादायकत्व. कोणत्याही प्रकारचें किसळवाणें वर्णन ज्या शब्दांनीं वा वाक्यांनीं केलें जाईल तें दुसऱ्या प्रकारेंच अश्लीलत्व. येथें सहृदय हाच प्रमाण धरिला जावयाचा, हें उघड आहे. विशेषतः चेष्टा, विडम्बन, उपहास करावयाचा असल्यास याचा उपयोग करण्यांत येतो. उदाहरणार्थः—'झेंडूचीं फुलें' यामध्यें 'पाय घसरला तर,' 'प्रेमाचें पिठलें,' 'कषायपेयपात्रपतित मक्षिकेप्रत,' विडीच्या थोटुकावरच्या कविता, काणे-

जुगुप्सादायक अश्लीलता

करांची ' नळावरची बाई,' तसेंच खाणावळींचीं वर्णनें असणारीं काव्यें हीं सारीं बहुधा किळस उत्पन्न करणारींच असतात असें दुःखानेंच म्हणावें लागतें. यामुळें अभिरुचीचा कमीपणाच व्यक्त होतो. विडम्बन करावयाचें झाल्यास शुद्ध विडम्बन करितां येणें शक्य आहे. पण अश्लीलच लिहावयाचें असल्यास उपाय नाहीं. वरीलप्रमाणें याही प्रकारचीं उदाहरणें देणें योग्य होणार नाहीं, म्हणून नुसता निर्देश करून थांबणें भाग आहे.

हे दोन्ही प्रकार केव्हां केव्हां क्षम्य आहेत असें संस्कृत ग्रंथकारांचें म्हणणें आहे. प्रत्यक्ष संभोगाचें वर्णन चालू असतां पहिला अश्लीलाचा प्रकार चालतो, आणि संसाराविषयीं निर्वेद, विरक्ति उत्पन्न करावयाची असेल तर दुसरा प्रकार क्षम्य आहे. वास्तविक दोन्ही प्रकार घालूंच नयेत. संभोगाचें साक्षात् वर्णन हें सबंधच अश्लील ठरवून निषिद्ध मानलें पाहिजे. तीच गोष्ट जुगुप्सादायक वर्णनांची आहे. काव्य कोणत्याही गोष्टीविषयीं जुगुप्सा उत्पन्न व्हावी या उद्देशानें लिहिलें जात नाहीं. उलटपक्षीं शक्य तितका आनंद मिळावा म्हणूनच काव्याची स्थिति आहे. किळसवाण्या गोष्टीविषयीं कोणासही सहानुभूति उत्पन्न व्हावयाची नाहीं. काव्यास्वादासही सहानुभूति अवश्य पाहिजे. करुणरसोत्पादक गोष्टींविषयींही सहानुभूति वाटते; म्हणूनच त्यांचा आस्वाद घेणें शक्य आहे. तेव्हां विरक्ति उत्पन्न करण्याकरितां म्हणूनच केलेल्या वर्णनांत, विशेषतः साधुसंतांच्या लिखाणांत मानवदेह व स्त्रीदेह यांविषयीं केलेलीं बीभत्सवर्णनें यांत काव्याचा अंश कितपत असेल तें उघडच आहे. हेतुपूर्वकतेनें उपदेश होतात, काव्य नव्हे. तेव्हां अशीं वर्णनें क्वचितच अपरिहार्य असेल तर व एखाद्या भयंकर शब्दचित्राच्या परिपूर्णतेकरितांच यावींत, नाहींतर तो दोष होईल.

अश्लीलाचा तिसरा प्रकार अमंगलत्व. कोणत्याही शब्दांनीं मनांत नसतांही अमंगळ अर्थ येत असेल तर हा दोष होतो. ' मागचा भात ' ऐवजीं ' शेवटचा भात ' फिक्कट हा शब्द आपांडुर या अर्थीं, ' यद्रोचते तद्ग्राह्यं ' हें वाक्य श्राद्धेतर प्रसंगीं, इत्यादि प्रयोगांनीं मनांत नसतां सुद्धां वाईट अर्थ मनांत येतो. नेहमींचा सराव व त्यामुळें मनांत उत्पन्न झालेल्या कांहीं पूर्वकल्पना (Associations) यांनीं इतर सूचना होतात. मुळांत शब्दांचा अर्थ वाईट असतोच असें नाहीं. तथापि असे शब्द वापरूं नयेत. मुद्दा हा कीं दूरतः सुद्धां अशा कल्पना वाचकांच्या मनांत उभ्या राहूं नयेत.

निरर्थकत्व

ज्या शब्दांस स्वतंत्रपणें अर्थ असूनही विशिष्ट वाक्यप्रयोगांत मात्र त्यांचें प्रयोजन काय आहे हें समजत नाहीं, अशा शब्दांस निरर्थक म्हणावें. असे शब्द वृत्ताच्या सोईकरितां पादपूरणार्थ किंवा यमकाच्या सोईकरितां ठिकाठिकाणीं उगाच पेरण्यांत येतात. संस्कृतमध्यें अशा शब्दांची संख्या बरीच मर्यादित आहे. च, वै, तु, हि या चार शब्दांवरच भागवावें लागतें. या शब्दांच्या उपयोगासंबंधीं एक विनोदी श्लोक लोकप्रसिद्धच आहे. मराठी काव्यांत मात्र ही संख्या वाढली आहे. तों, कीं, हो, अहो, रे, तत्त्वतां, ही, च, अहा, अहह, इत्यादि

शब्द पुष्कळ वेळां निरर्थक येतात; या ठिकाणीं दूषकताबीज पुढील गोष्टींत आहे. इतर शब्दांनीं अर्थसिद्धी व प्रतीति चटकन् होणें शक्य आहे. तरी विनाकारण घातलेल्या या शब्दांचा अर्थ काय आहे हें पाहण्याकडे दृष्टि वळून शेवटीं विनाकारण वेळ गेल्यानें सहृदय वाचकांच्या मनांत तेवढीच विन्मुखता म्हणजे प्रतिकूलता उत्पन्न होते. जसें:--

१. असें जननिला पहा ! स्वशिशुचें नवें बोबडें ।
निरर्थक तथापि तें वच कसें बहू आवडे ॥
२. वृत्तें मनोरम विचित्र मला न येती ।
एका रसांतहि गती न असे अहो ! ती ॥
३. त्यांचा संगम पाहतां स्थलाचि तें भासें त्रिवेणीतट ॥
४. तीचे डोंगर उंच, खोलहि नद्या डोळ्यांपुढें पाहतों ॥
५. या दृष्टीपुढते पुन: बघतसें अद्रीश ते हो असे ॥
६. गेला दाटुनि शांत तो रस अहा ! तेणें मदभ्यंतरीं ॥
७. अग्निच्या जिभा अरिशर किंवा तरवतां ॥
८. पक्षि मनोहर कूजित रे । कोणाला गातात बरें ॥

इत्यादि अनेक उदाहरणें दाखवितां येतील. याचाच दुसरा प्रकार म्हणजे संबोधनात्मक विशेषणें होत. प्रिये, सये, सुदति, सुमति, अयि, अये, इत्यादि विशेषणात्मक संबोधनें उगाच पादपूरणार्थ अथवा लिहिण्याच्या लकबींत वापरलीं जातात. त्या वेळीं त्यांचें तेथें प्रयोजन असतेंच असें नाहीं. वाचकांस विनाकारण तीं वाचावयास लावणें हा गुन्हाच आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं. पूर्वीच्या रामायण महाभारत इत्यादि ग्रंथांमधून भारत, पांडव, पार्थिव, राघव, रम्भोरु, सुश्रोणि इत्यादि शब्द व्यर्थ येत, त्यांपैकींच हेंही आहे. अर्थात् यानें काव्य फारसें दूषित होत नसलें तरी लेखकाच्या रचनाकौशल्याबद्दलचा आदर कमी होतो हें लक्षांत ठेविलें पाहिजे.

या दोषाची माहिती साधारणपणें सर्वांस असतेच. प्रसादगुणाच्या अगदीं विरुद्ध हा दोष असल्यानें तो त्यास मारक होतो. हा दोष बहुधा पंडित

क्लिष्टत्व

कवींचेकडून होतो. अवघड अर्थ व्यक्त करण्याचे भरीं भरून, विशेषत: स्वत:चें पांडित्यप्रदर्शन करण्याकरितां किंवा अगदीं सोप्या भाषेंत इष्टार्थ व्यक्त करणें खरोखर अवघड असतें म्हणून अवघड शब्द घालण्याची प्रवृत्ति फार होते. त्यामुळें शब्दाचा अर्थ बरोबर समजावून घेण्याच्या कामांत किंवा नादांत गुंतल्यानें रसास्वादास अडथळा होतो व हेंच या दोषाचें बीज आहे. याचें स्वरूप साधारणपणें प्रसादगुणाचे चर्चेच्या प्रसंगीं स्पष्ट झालेंच आहे. मोठमोठे सामासिक शब्द किंवा अप्रसिद्ध शब्द घातल्यानें या दोषास वाव मिळतो. अशा शब्दांचीं वाक्यें बनल्यास तींही सबंध क्लिष्ट होतात. त्यांतच वांकडीतिकडी रचना मिळविली कीं, प्रसादगुणाचें संपूर्ण खोबरें होतें. संस्कृतमध्यें सोपे वाटणारे समास मराठींत अवघडच वाटण्याचा संभव आहे. उदाहरणार्थ, मन्दोर्मिमालाकुला (ठोमरे), लतिकातरुमणसिंजित (रेंदाळकर),

ग्रंथावलोकनविकस्वररूप (वा. भिडे), निशानिटिलराग (वा. अ. भिडे), अनुविचारसंचारणी, गलत्प्रेमनेत्रांबुपूर, कांचीक्कणत्कारिणी इत्यादि शब्द निव्वळ मराठी वाचकांस समजणार नाहींत. व्युत्पन्नतेच्या जोरावर मराठी वाचकांची गैरसोय करावयाची किंवा त्यांना तुच्छ लेखावयाचें हें उचित नव्हे. मोठमोठे सामासिक शब्दच नव्हे तर सुटे एकेकटे असे कित्येक शब्दही अवघड असतात. व्यवहृति, अक्षमाई, घ्राण, सूरि इत्यापि शब्द सहज समजत नाहींत. खालील उदाहरणें क्लिष्ट वाक्यांचीं आहेत.

१. आसन्नदेशगत देखुनि कोकसांतें । बोले सदर्प वच चंड सुहृद्वयातें ।
' अभ्यस्त मन्त्रबळ दाखवितों पहा हें । माझेपरी कवण मन्त्रबळासि वाहे ॥
२. प्राग्जन्मि पेरिलिं सकंटक वृक्षबीजें । त्याचेंच आज सखि जंगल दाट माजे ।
मंदाकिनीपरि तिथें परि वाहुनी तूं । सुस्निग्ध नित्य करिसी मम जीववस्तु ॥

ही क्लिष्टता बहुतेक गूढ काव्यांतूनही आढळते; पण ती शब्द किंवा वाक्यरचना यामुळें येत नसून लेखन किंवा वर्णनाच्या पद्धतीवर अवलंबून असते. अशा वेळीं गूढार्थ उकलणें म्हणजे बुद्धीची कसरतच असते. विचारांचा भावनेवर अवास्तव पगडा बसल्यास सहजकाव्यरचना होत नाहीं. सुनीतासारखा काव्यप्रकारही यामुळेंच बराचसा क्लिष्ट होतो. केशवसुतांच्या बऱ्याच कविता अशा सांपडतील. 'झपूर्झा' ही कविता म्हणूनच साधारण वाचकांस दुर्बोध वाटते. उच्च विचारांस परिश्रमानेंच व्यक्ति मिळते व त्यांचा अर्थही परिश्रमानेंच समजून घ्यावयाचा असतो असें येथें म्हटलें जाईल. तथापि अपरिहार्य असला तरी क्लिष्टता हा दोष अशा काव्यांत असतो हें कबूल केलें पाहिजे. अपरिहार्यतेनें त्याचे दोषाचें स्वरूप नाहींसें होत नाहीं. कित्येक कवींचें सारें काव्यच या दोषानें युक्त असतें. पूर्वींच्या कवींतील मोरोपंतांचें बरेंचसें काव्य असें आहे, व त्यांच्या परंपरेंतील आधुनिक पंडित कवीही त्यांचेंच अनुकरण करीत आहेत.

गूढ काव्यें

आपल्या मनांत जो भाव व्यक्त करावयाचा आहे तो चांगला असतां, चमत्कारिक शब्दरचनेनें त्यास अननुकूल असा अर्थ व्यक्त झाल्यास अनुचितार्थत्वाचा दोष येतो. तो अगदींच विरुद्ध असा झाल्यास, मग मूळ अर्थ चांगला वा वाईट कसाही असो, विरुद्धमतिकृतत्वाचा दोष येईल. दोन्हींमध्यें फरक अर्थात् फार थोडा आहे. यासच जवळ असे आणखी दोन दोष आहेत. पैकीं पहिला व्याहतत्व. यांत पहिल्या वाक्यांत केलेलें विधान लगेच दुसऱ्या वाक्यांत केलेल्या विधानानें निर्बल करणें हा प्रकार होतो. दुसरा दोष अमतपरार्थता. यांत प्रथम केलेल्या विधानाचाच दुसरा एखादा पण त्यास स्वभावानें प्रतिकूल असा अर्थ निघतो. या निरनिराळ्या दोषांचीं स्वरूपें उदाहरणांनीं अधिक स्पष्ट होतील. 'गिरीचें अंगवस्त्र लोपलें' या ओळींत अंगवस्त्राचा नुसता वस्त्र हा अर्थ जवळजवळ रूढीमध्यें नसल्यानें त्या शब्दाचा येथें अनुचित अर्थच

अनुचितार्थत्व

प्रथम प्रतीत होतो, ' हिरवळ ' असा अर्थ होत नाहीं, म्हणून अनुचितार्थत्वाचा दोष होतो. किंवा पुढील उदाहरणही पहाण्याजोगें आहे.

जुनीपुराणी विसरुनि माता, नवीन कांतेच्या मागें
यौवन धांवे, परी ' मनोहर ' वंदी माता अनुरागें ॥ का. कौ.

कवीच्या ' माता कीं कान्ता ? ' या कवितेंत वरील ओळींच्या पूर्वी सहा युग्मकें आहेत. त्यांमध्यें मातेचें श्रेष्ठत्व ठरवून कांतेस कमीपणा दिलेला आहे. मातेचें प्रेम कायम टिकणारें, कष्ट घेणारें, उपयोगी असें आहे. कांतेचें त्याच्या उलट आहे, असें दर्शवून कवि वर लिहिल्याप्रमाणें म्हणतो. यांत ' जुनी पुराणी ' या शब्दांनें मातेविषयीं अनादरच व्यक्त होतो. कवीस ' सनातन, पूर्वीपासून आलेली ' असा चांगला अर्थ व्यक्त करावयाचा आहे. परंतु ' जुनी अधिक पुराणी ' या शब्दप्रयोगानें ' उपयोगानें ' आतां टाकाऊ झाली आहे, झाल्यास भांड्याच्या मोडीसारखा उपयोग होईल असा अर्थ व्यक्त होतो. नुसता 'जुना' शब्द किंवा नुसता 'पुराणा' शब्द एक वेळ चालेल. पण त्या दोघांच्या एकदम होणाऱ्या प्रयोगास रूढीमुळें हल्लीं जें स्वरूप आलें आहे तें इष्टार्थाच्या विरुद्ध आहे. दुसरा ' अनुराग ' शब्द. हा संस्कृतमध्यें सुद्धां वल्लभवल्लभांच्या प्रेमास बहुधा लावतात, व त्याचा आधुनिक मराठी वाङ्मयांतील उपयोग बहुधा अशाच प्रेमासंबंधीं आहे. तो मातेच्या बाबतींत उपयोजिणें अनुचित आहे. 'वंदी' या क्रियापदास ' भक्ति ' हा शब्दच योग्य आहे. परंतु कवीनें बहुधा यमकाकरितां हा शब्द घातला असावा. या दोषाचें बीज वर्ण्य वस्तूविषयीं तिरस्कार किंवा अनादर उत्पन्न करण्यांतच आहे. पुढील उदाहरण विरुद्धमतिकृतत्व या दोषाचें होईल.

' जमल्यास आज तारा । अथवा खुशाल मारा ।
तुमच्याशिवाय थारा । मजला कुठें उदारा ? ' ॥

' बेगमेचें विरहगीत ' या कवितेंतील पहिलाच भाग हा आहे. पुढच्या एकंदर भागावरून बेगम फार विरहोत्कंठित आहे व तिनें आपल्या वल्लभाची फार व्याकुळतेनें विनवणी चालविली आहे असें दिसतें. इतकी उत्कंठित असतां ' जमल्यास आज तारा ' (नाहीं तर उद्यां चालेल, इतकी घाई नाहीं) असें अनुचित अर्थ मनांत आणून देणारें ती कांहीं बोलणार नाहीं. त्यानें विरुद्धार्थच मनांत येतो. ती रागावली आहे व निर्वाणीचें बोलते आहे असें समजूनही ' उदारा ! सख्या ! दिलबहारा ! ' इत्यादि शब्द या अर्थास अनुकूल होत नाहींत. राग नसून निराशातिशयाचे उद्गार आहेत असें मानिलें तरी पुढची विनवणी योग्य दिसत नाहीं.

विरुद्धमतिकृत

व्याहतत्वामध्यें प्रत्यक्ष शब्दांनींच पहिल्या विधानास हरताळ फांसला जातो. उदाहरणार्थ, मोरोपंतांच्या पुढील दोन आर्या पहा.

दीप श्रीपतिमित्रप्रासादींचे पतंगसख सारे ।
अस्नेह न तापकरहि तम न क्षणभरिहि ज्यापुढें थारे ॥ १ ॥

तेजस्वी ही स्नेहें स्त्रीकरगत मलिनवदन मळवीती ।
तापवितीही हे हरिजनगृहमणि दीप तत्त्व कळवीती ॥ २ ॥

पहिल्या आर्येत कृष्णमित्र सुदामा याचे घरचे रत्नदीप 'अस्नेह' व 'न तापकरहि' होते असें म्हणून पुढच्याच आर्येत श्लेष व बोधननिदर्शना या अलंकारांचे मोहानें ते स्नेहयुक्त होते व तापही देत होते असा अर्थ शब्दांनीं प्रकट केला आहे. पुढील ओळींत वामनपंडित यांनींही तसाच प्रकार केला आहे.

कस्तूरीविण निष्कलंक बरवें एणांक तें शोभलें.

निष्कलंक म्हणून मुखाचें वर्णन करितांनाच एणांक (चंद्र) असें त्यास म्हणण्यांत अर्थातच आपल्याच म्हणण्यास हरताळ फांसला गेला. चंद्र शब्दाचा दुसरा वाचक चालला असता, परंतु ज्यांत अंक शब्द आहे असा चालणार नाहीं.

पुढील उदाहरण अमतपरार्थतेचें आहे. त्यांत प्रकृत रसास विरुद्ध अशा रसास अनुकूल असा दुसरा अर्थ निघूं शकतो म्हणून तो दोष होतो.

रामकामबाणविद्ध होय जैं निशाचरी
पाउनी उरक्षतास फार होय घाबरी ।
गंधयुक्त रक्तचंदनद्रवेंहि होय चर्चिता
जीवितेशधाम पावलीच अश्रु वर्षता ॥ का. दो. दीपिका.

प्रकृत रस बीभत्स असून व्यंग्यार्थ शृंगारास अनुकूल आहे.

हे चारही दोष अनुचितार्थत्वांतच घालण्यास हरकत नाहीं. त्यांचेमधील भेद फार मोठे नाहींत व त्यामुळें त्यांस स्वतंत्र स्थान देण्याची जरूरी नाहीं.

संदिग्धता

शब्दाचे एकाहून अधिक अर्थ संभवनीय असतां कोणताच अर्थ प्रतीत होत नाहीं, दोनही अर्थ माहीत असून विशिष्ट ठिकाणीं कोणता अर्थ घ्यावयाचा हें समजेनासें होतें, वाचक त्याचेच पाठीमागें लागतो व त्यामुळें रसास्वादाचें काम निर्वेध होत नाहीं. अशा वेळीं संदिग्धतेचा दोष होतो. पुढील उदाहरण संदिग्धतेच्या उत्कर्षाचें आहे. 'कांहींतरी' या काव्य-संग्रहाचा नामकरणविवेचन करणारा श्लोक आहे:—

ह्या मोठ्या जगतास अल्प इतुकें हें होय 'कांहींतरी,'
ज्ञानेशादि महान् कवी, खचित हें भाषेस 'कांहींतरी'।
कोणाला खुपलें, कुणास खपलें, त्यांनाहि 'कांहींतरी,'
माझें 'मद्हृदयांतलें'—म्हणुनि जें तें हेंच 'कांहींतरी'॥

यमकाचे नियमांप्रमाणें प्रत्येक ओळीच्या शेवटच्या 'कांहींतरी' या शब्दाचे चार निरनिराळे अर्थ लागले पाहिजेत. या शब्दाचे चार अर्थ काय काढावेत असा प्रथम-दर्शनींच वाचकास प्रश्न पडेल, आणि एवढेंही झालें तरी संदिग्धतेचा दोष होतो. परंतु चिकाटी धरून अर्थ उकलण्याचा प्रयत्न करूनही तो लागेल असें खात्रीनें सांगवत नाहीं. त्यांतूनही एक, पुस्तकाचें नांव; दोन, कांहींतरी म्हणजे अप्रीतिदर्शक कुत्सनापूर्ण शब्द;

तीन, ' कांहीं तरी...आहे ' असा किंचित् चांगलें मत दर्शविणारा शब्द; चार, क्षुल्लकता-दर्शक शब्द; असे चार अर्थ परिश्रमानें काढले तरी कोणता अर्थ कोठें अभिप्रेत आहे हें समजण्यास आणखी परिश्रम केले पाहिजेत. पहिल्या ओळींत क्षुल्लकता दर्शविली जाते असें समजूं. कारण कवि स्वतःच ' मोठ्या जगतास इतुकें अल्प ' असा विरोध सूचित करितो. दुसऱ्या ओळींत पुनः संदिग्धता आहे. त्यांतून आत्मविश्वास किंवा विनय कांहींही निघूं शकेल. पहिला असेल तर " ज्ञानेशादि महान् कवी ' मराठी भाषेंत झाले खरे, तरी माझें हें पुस्तक मराठी भाषेस ' खचित ' कांहीं तरी आहे. मोठ्या जगतास अल्प असलें तरी मराठी भाषेस खास कांहीं तरी आहे. " असा अर्थ निघेल. उलट विनय दाखविणें असेल तर " मराठी भाषेंत ज्ञानेशादि मोठे कवी झाले आहेत; त्यांच्याशीं माझी तुलना कशी होणार? माझें हें खास कांहीं तरीच ठरणार, हास्यास्पद होईल." असा अर्थ निघेल. तिसऱ्या ओळींत, ज्यांना ' खुपलें ' त्यांच्या मतें पुस्तक अप्रीतिदर्शक कुत्सनेस पात्र होईल, तर ज्यांना ' खपलें ' त्यांना त्याचें कांहींच नाहीं, ते उदासीन राहतील, त्यांना हें पुस्तक निरुपद्रवी पण क्षुल्लक असें वाटेल. शेवटीं चवथ्या ओळींत ' पुस्तकाचें नांव ' असा अर्थ घेतला, तर एक अडचण उपस्थित होते. पुस्तकास प्रस्तुत नांव कां दिलें हें सांगावयाचें, तर पुस्तक या अर्थीच तो शब्द योजितां येणार नाहीं. निदान पहिल्या तीन ओळींत कारण देऊन चवथ्या ओळींत 'म्हणून या पुस्तकाचें नांव असें ठेविलें,' असें तरी म्हणावयास पाहिजे. परंतु हा प्रयत्न पहिल्या तीन ओळींत दिसत नाहीं, चवथ्या ओळींत आहे. परंतु तेथेंही संदिग्धता आहेच. अगदीं ' मद्हृदयांतलें ' असलें तरी ' कांहीं तरी ' नांव देण्याचें कारण काय? अभिमान किंवा आत्मविश्वास दाखवावयाचा आहे काय? अशा रीतीनें संदिग्धतेचें याहून उत्तम उदाहरण कोठें मिळणार नाहीं. संस्कृत टीकाकार अगदीं अल्प संदिग्धताही दोषावह समजतात. सुरालय म्हणजे देऊळ कीं गुत्ता अशी शंका काढतात. ' वन्यां ' हें रूप ' वन्य ' या विशेषणाचें स्त्रीलिंगीं द्वितीया एकवचनीं रूप कीं वन्दी (वन्दी) याचें सप्तमीचें एकवचन? असा घोंटाळा होतो, येथपर्यंत त्यांच्या तक्रारीची मजल जाते. अर्थात् इतकी दीर्घ शंका घेणें योग्य नव्हे; तरी कवींनीही तितकी दक्षता घेतलेली बरी.

ग्राम्यता

एकादा शब्द जानपद म्हणजे गांवढळ भाषेंतच रूढ असला व नागरिक जन त्यास आपल्या बोलण्यांत येऊं देत नसतील तर तो काव्यांत बहुधा वापरला जात नाहीं. अलीकडे ग्राम्य आणि अश्लील यांचा जो घोंटाळा करण्यांत येतो तो मुळांत नाहीं. ग्राम्य असेल तें अश्लील असेलच असें नाहीं. संस्कृत ग्रंथकारांनीं गाल या अर्थी गल्ल हा शब्द ग्राम्य ठरविला आहे, कपोल चालेल; खाणें या अर्थी खादन ग्राम्य आहे; अशन ठीक आहे. कंबर या अर्थी कटि शब्द ग्राम्य आहे, मध्य शब्द योग्य होईल. खरें पाहतां वरील शब्दांत व्रीडादायक किंवा जुगुप्सादायक किंवा अमङ्गलसूचक कांहीं नाहीं. तेव्हां ते अश्लील होऊं शकत नाहींत. इष्टार्थ व्यक्त करणारा कोणताही शब्द काव्यांत घालावयास हरकत नाहीं.

तो जानपद आहे, हें त्यावर बहिष्कार घालण्यास पुरेसें कारण नाहीं. अर्थात् तो शब्द अप्रतीत असूं नये. याचें कारण असें कीं काव्याचा वाचकवर्ग नागरिकच असतो. त्यास जर हे शब्द अडले तर अर्थ लवकर समजणार नाहीं. यापलीकडे अशा शब्दांवरचा बहिष्कार फारसा जाऊं नये. हें तत्त्वत: खरें असलें तरी व्यवहारांत तो अधिक मर्यादेपर्यंत जातो. गांवणें (सांपडणें), वंगाळ (वाईट), लइ (पुष्कळ), न्यारी (निराळी) हे शब्द अश्लील नसूनही ग्राम्य आहेत. तथापि बोलणारा गांवढळ असेल तर त्याचे तोंडीं असे शब्द दोषयुक्त न राहतां खुलूनच दिसतील. ' नग नग पळून जाऊं तूं ग नारी ' हें अशा प्रकारचें उदाहरण आहे. येथें शब्दांबरोबर अर्थही ग्राम्य आहे. मागें अर्थगतमाधुर्यगुणाची चर्चा करितांना हें अर्थाचें ग्राम्यत्व कसें असतें व तें दोन्ही रीतींस कसें हानिकारक आहे हें सांगितलेंच आहे. हा दोष अर्थगतमाधुर्य-गुणाचा विपर्यय, म्हणून गुणाचे विरुद्ध तो दोष ही विरोधदर्शक व्याख्या यास चांगल्या प्रकारें लागूं पडते.

नेयार्थता

प्रस्तुत वाक्यार्थ संपूर्णपणें वाक्यापासून अवगत होण्यास जेव्हां कांहीं गोष्टी वाचकांसच अनुमानानें किंवा आपल्या प्रतिभेच्या जोरावर समजून घ्याव्या लागतात, तेव्हां हा दोष होतो. या गोष्टी वाक्यावरून सरळपणें येत नाहींत, व वाक्यार्थाची उपपत्ति लागत नाहीं. अर्थाचा खुलासा व्हावा म्हणून ज्या कवितांवर टीपा देण्यांत येतात त्या नेयार्थत्वाच्या दोषास थोड्या-फार प्रमाणांत पात्र आहेतच. कारण वरचा खुलासा केला नसता तर त्यांचा अर्थ नीट कळला नसता. तो वाचकांसच काढावा लागला असता. फरक एवढाच कीं, तो कवीनेंच वाचकांकरितां काढून दिला आहे. काव्याचा अर्थ कोणत्याही तऱ्हेची खुला-शाची टीप न देतां समजला पाहिजे. अलीकडे अशा प्रकारच्या टीपांचें बरेंच बंड माजलें आहे. पैकीं कांहीं उगाच असतात. पण बऱ्याच टीपा न दिल्यास नुसत्या काव्यापासून बोध होणें कठीण जातें. काव्याच्या मथळ्यांतच कवीला जरूर ती सूचना करण्यास वाव आहे व तेवढ्यांत सूचना देणें हें कौशल्याचेंही आहे. मूळ कवितेसंबंधींही तेंच म्हणतां येईल. तींतच तिचा प्रसंग, तींमधील व्यक्तींचें स्वरूप व त्यांचे परस्पर-संबंध हे सारे कळतील अशीच तिची रचना पाहिजे. तिला मागेंपुढें टीपांची भरती करणें कलेस कमीपणाचें आहे. इंग्रजी वाङ्मयांत अशा प्रकारच्या टीपा फारशा कोठें आढळून येत नाहींत. वाचकास अर्थ समजून घेण्यास निराळे अधिक श्रम करावे लागणें हेंच या दोषाचें बीज आहे.

न्यूनपदत्व

यासच जवळ असा एक दोष आहे, तो न्यूनपदत्वाचा. वाक्यांतील अर्थ सहज कळण्यास त्यांतील आवश्यक शब्द सारे तेथें हजर पाहिजेत. त्यांपैकीं कांहीं शब्द कित्येक वेळां हजर नसतां एकंदर वाक्यावरून अर्थबोध होत नाहीं असें नाहीं. पण ते नसल्यानें वाचकाचें काम किंवा प्रवास तितका सुखकर होत नाहीं. वृत्ताच्या सोईकरितां जसे कांहीं शब्द निरर्थक येतात, तसे

वाक्यपूर्तीकरितां आवश्यक असे कांहीं शब्द गाळण्यांतही येतात. त्यांस अर्थात् ध्वनि किंवा व्यंग्य म्हणणें शक्य नसतें. अशा शब्दांच्या बाबतींत काटकसर योग्य होत नाहीं. त्यामुळें संदिग्धता राहण्याचा बराच संभव असतो. उदाहरणार्थः--

१. मृदुल इतकी, नच मना बोचणारी । प्रबल इतुकी, दृढपाश घालणारी ॥

यांत दोन्ही ओळींत ' कीं ' हा शब्द कमी आहे. त्याशिवाय त्या दोन वाक्यभागांत कांहीं संबंध आहे हें चटकन् प्रतीत होत नाहीं. पण याशिवाय ही जितकी मृदुल तितकीच प्रबल आहे. हा दोन अर्थांतील विरोध वा विरोधाभास समजण्यास 'परंतु' ' तशीच ' 'पुन्हां' 'पण' ' तथापि ' अशासारखा कांहीं शब्द पाहिजे होता. त्याशिवाय तो विरोध वाचतांनाच भासणार नाहीं. अर्थात् या शब्दांखेरीज तो अर्थ आला नाहीं असें नाहीं पण तितका सहज आला नाहीं. दुसरें उदाहरणः--

२. शब्द केवळ बदलतां मनाजोगी । सृष्टि बाळांची, आमुची अभागी ॥

येथेंही बालांच्या व प्रौढांच्या सृष्टीमधील विरोध दर्शविण्यास ' परि ' या अर्थाचा शब्द पाहिजे होता. विरोधदर्शक शब्द न घालतांच जर विरोधाचा अर्थ व्यक्त करावयाचा असेल तर, भावात्मक व अभावात्मक विशेषणें घालून तें साध्य झालें असतें. एके ठिकाणीं, 'अभागी' असेल तर दुसऱ्या ठिकाणीं ' भाग्यवान् ' किंवा ' सुभग ' असा शब्द असता तरीही विरोध कळला असता. परंतु असे शब्द नसल्यानें विरोधदर्शक उभयान्वयी अव्यय घालणें आवश्यक झालें आहे. आणखीः—

३. त्या तख्तावर बाहुली—नमितसे मालीक शेतांतला ।
त्या शेतांतिल भूपतीस मुजरा राखून मी ठेविला ॥

येथें ' त्या ' व ' त्या ' शब्दांनीं वरच्या व खालच्या ओळींतच विरोध आहे असें वाटण्याचा संभव आहे. पण तो वरच्याही ओळींत आहे. ' त्या सिंहासनावर एक दुसऱ्याच्या तंत्रानें चालणारें बाहुलें बसलें आहे, पण अशा बाहुल्यास आपल्या शेतांत स्वतंत्रपणें मालक असणारा शेतकरी नमस्कार करीत आहे ' हा निष्ठुर विरोध या वाक्यांत आला आहे. येथें आधीं (बाहुली) ' बसलेली आहे ' असे शब्द नाहींत; नंतर विरोधदर्शक अव्यय नाहीं, शिवाय मालक आणि दास, चाकर, यांत जो विरोध आहे तो मालक आणि बाहुली यांत नाहीं. बाहुली शब्दाचा अर्थ ' दास ' किंवा ' चाकर ' यानें कदाचित् येणार नाहीं. तेव्हां विरोधदर्शक ' परतंत्र ' व ' स्वतंत्र ' असे किंवा या अर्थाचे शब्द पाहिजे होते. निदान ' त्यास ' किंवा ' तीस ' (त्या राजास किंवा त्या बाहुलीस) असा संबंधदर्शक शब्द तरी पाहिजे. नाहींतर शेतांतल्या मालकाचें नमन कुणाला आहे यासंबंधींही स्पष्ट बोध होणार नाहीं. तसेंचः—

४. जीवांच्या जळत्या ज्योती । आकाशीं तारा होती । मोलाचीं माणिकमोतीं ॥

या उदाहरणांत संबंधदर्शक शब्दाच्या अभावीं ' मोलाचीं माणिकमोतीं ' हा शब्दप्रयोग लोंबत पडलेला आहे. त्यामुळें तीं मोतीं काय करितात, कुठें जातात, त्यांचें काय स्वरूप आहे इत्यादि प्रश्न केवळ वाचकांच्या प्रतिभेवर सोडून दिले आहेत. काव्य

वाचावयास थोडेसे बौद्धिक परिश्रम करावे लागतील हें खरें. पण असे श्रम करावयाला लावणें हें काव्यकलेचें ध्येय नव्हे. उलट हे परिश्रम होतां होईल तों हलके करावयाचे आहेत. आज प्रसिद्ध होत असलेल्या काव्यवाङ्मयांत अशा प्रकारची शिथिलता फार आली आहे. याचें एक कारण वृत्तांवर नसलेली प्रभुता व दुसरें काव्यांतील सवलतीं-संबंधीं गैरसमजूत. गद्यापेक्षां पद्यांत कांहीं शब्द प्रसंगपरत्वें कमी घालण्याची सवड असली तरी ती अत्यंत मर्यादित आहे. तिचा फायदा न घेणेंच बरें. पुढील उदाहरणांनीं या दोषाची व्याप्ति किती आहे त्याची कल्पना वाचकांस होईल.

५. नक्षत्रांची मृदु नव माला । (घालुनि) रजनि शोभविल शशिकंठाला ॥

६. बहर फुला (आला–तयानें) । फुलावणी जाहली जगीं ॥

७. सौख्याचे समयीं । आनन्दें डुलतां ।
गुलाब (आणि) नानाविध कलिका । स्नेह परी तो होय फुका ॥

८. वदन रम्य खुलें बहु हांसरें । नयन सुंदर तेजस नाचरे (असती) ।
सरळ चंपकसदृश नासिका। (जिचो आहे अशी) विलसते सुशिला मधु बालिका॥

जे शब्द कमी आहेत ते कंसांत घातले आहेत. प्रस्तुत दोषाच्या या व्यापकपणामुळेंच त्याचा एवढा विस्तार करणें भाग झालें आहे.

अनभिहितवाच्यत्व

वरील दोषास जवळच असा दुसरा एक दोष आहे. आतांच दिलेल्या उदाहरणांत गाळलेल्या शब्दांनीं अर्थग्रहणास फक्त थोडा अडथळाच झाला. पण कित्येक वेळां विरुद्धार्थ किंवा अनुचितार्थही उत्पन्न व्हावयाचा. अशा वेळीं तर हे शब्द गाळणें अक्षम्य होऊन बसतें. उदाहरणार्थ:—

१. गंगे ! तुझे वंदिल तोय माते ! । स्वप्नीं न पाहे नर तो यमातें ॥

येथें ' स्वप्नीं ' या शब्दापुढें ' ही ' हें अव्यय पाहिजे. कारण तें नसेल तर यम फक्त स्वप्नांत दिसणार नाहीं, इतर वेळीं किंवा ठिकाणीं दिसेल असा अर्थ होईल. अभिप्रेत अर्थ ' यम कुठेंही दिसणार नाहीं ' असा आहे. येथें ' ही ' शब्द गाळून चालणार नाहीं. तसेंच पुढील उदाहरणांतही आहे.

२. माझ्या मानसमंदिरीं विहरतो कोणी मुखेन्दू तुझा ।
कां शंका हृदयीं अशी प्रियतमे ! आहे न कां मी तुझा ॥

प्रस्तुत उदाहरणांत नायिकेच्या मनांत नायकाच्या प्रेमासंबंधीं शंका आली आहे. तिला ' मी तुझाच आहें, दुसऱ्या कोणाचा नाहीं ' असें आश्वासन पाहिजे आहे. तेव्हां ' तुझा ' शब्दापुढें 'च' हें अव्यय आवश्यक आहे. नाहींतर इष्ट तें आश्वासन मिळणें शक्य नाहीं.

अधिकपदत्व

न्यूनपदत्वाच्या उलट अधिकपदत्वाचा दोष आहे. शब्द आवश्यक नसतां घातल्यानें विनाकारण वाचनाचे श्रम पडल्यानें वाचकाचे मनांत अप्रीति उत्पन्न होते. आगंतुकांची व अशा शब्दांची स्थिति सारखी असते. त्यांचें सुस्वागत कोणीच करीत नाहीं. पुढील उदाहरणें याचें स्वरूप स्पष्ट करितील.

३. बरठसा शिशिर तो । ध्रुवपदीं विरतला ॥

यांत 'वि'चें कार्य 'रतला' ह्या साध्या शब्दानें होत आहे. तेव्हां 'वि' हा उपसर्ग अधिक आहे, किंबहुना निरर्थक आहे. तीच स्थिति पुढील उदाहरणांतील उपसर्गादिकांची आहे.

१. सख्या वाचका ! गीत कवीचें ऐकुनियां निज कानीं ॥

२. सुकुसुमाकर इथें । प्रियसखा परतला ॥

३. नवशिशूवरिल या जननिची सुममता ॥

४. स्वतनुजां कुरवळी, रमुनिही रमविते ॥

'जननीची' म्हटल्यावर सु-ममता म्हणण्याचें कारण काय ? तसेंच 'तनुजां' म्हटलें कीं 'स्व' ची जरूरी नाहीं. तनुज शब्द स्वतःच्या मुलांसच लावितात व जननीची ममता इत्यादि शब्दप्रयोगांनीं 'आपलींच मुलें कुरवाळते' असा बोध होणार. तेव्हां हीं पदें येथें अधिक पडलीं आहेत असें म्हटलें पाहिजे. पुढील उदाहरण अधिक मनोरंजक आहे.

५. मात्र एकला समचित्तानें कमंडलूचा ओढा
गीत आपुलें धीटपणानें छेडित होता थोडा ॥

येथें 'थोडा' हें विशेषण अगदींच चमत्कारिक पडलें आहे व त्याचें स्थान किंवा कार्य कोठेंच दिसत नाहीं. त्याच्या रूपावरून तो शब्द ओढा या पुल्लिंगी नामाकडे जावा, पण 'थोडा ओढा' असें आपण कधीं म्हणत नाहीं व तसा हेतूही नाहीं. 'गीत' या नामाकडे घेतला तरीही 'समचित्तानें' थोडेंसें गीत गात होता म्हणण्यांत स्वारस्य नाहीं व तसें म्हणण्याचाही हेतू नाहीं. उलट 'इतर जगांत कांहींही घडामोडी होवोत, मी आपलें गाणें एकसारखें चालविणार' (Men may come and men may go, I shall go on forever) अशा प्रकारची वृत्ति त्या ओढ्याची आहे असें दाखविण्याचा रोख दिसतो. म्हणून एकंदरींत 'थोडा' या शब्दास कोठेंच थारा दिसत नाहीं. तो शब्द यमकाकरितांच आला आहे हें स्पष्ट दिसत आहे. वर दिलेल्या उदाहरणांतही वृत्ताची सोय हा हेतू डोकावत आहेच. निरर्थकत्व व यांत फरक येवढाच कीं, अहा, हा, तो, कीं इत्यादि शब्दांत पादपूरणाखेरीज कांहींच अर्थ अनेक वेळां नसतो. अधिक शब्दास अर्थ असतो, पण त्या अर्थाची जरूरीच नसते. त्या अर्थानें वाईट कांहींच होत नाहीं पण तो नकोच असतो, त्याचें प्रयोजन नसतें. वाईट कांहीं होतें तर त्यास लगेच अनुचितार्थत्व किंवा विरुद्धत्व यांमध्यें ढकलण्यांत आलें असतें.

या दोषास जवळच असे दोन दोष आहेत. त्यांपैकीं पहिला पुनरुक्तता. आधींच येऊन गेलेल्या शब्दाच्या अर्थाचा दुसरा शब्द आल्यास, किंवा आधींच सांगितलेला अर्थच निराळ्या शब्दांत आला तर हा दोष घडतो. पुढील उदाहरणें पहावीं.

१. भयाण अन् भेसूर श्वापदें क्रूर तियेच्या उरीं ॥

२. भयाणता माजली भयंकर डाकिण खेंकाळते ॥

३. जो उत्तराशेरित रम्य फेंकी । कटाक्ष तो हा पथ आक्रमी कीं ॥

ईरित म्हणजे फेंकलेला असा अर्थ आहे. त्यांत आणखी 'फेंकी' हा शब्द नको होता.

४. सहज मधुर रूपा काय शोभे न अंगीं ॥

'अंगीं' हा रूपार्थास सदृश असा शब्द पुनरुक्त आहे. 'सहजसुंदर रूपास काय शोभत नाहीं ?' एवढें पुरें आहे.

५. मुकुल-कलिकेपरि गाल ते फुगीर ॥

मुकुल याचाच अर्थ 'न उमललेली कळी' असा असतांना कलिका शब्दाची आवश्यकता नव्हती.

६. द्यावें कसें स्वजीवनहेतुसरोदान 'मीन-यादानें ॥

'दान द्यावें' ही पुनरुक्ति रूढीनें मान्य असली तरी 'मीन यादानें' ही होणार नाहीं. याद म्हणजे जलचर प्राणी; पण मीन हा जलचरच असल्यानें 'यादानें' असें निराळें म्हणण्याची जरूरी नाहीं. कथितपदत्वांत व यांत फरक अगदींच थोडा आहे. तोच शब्द आला कीं, कथितपदत्व दोष होतो, तर त्याच अर्थाचा निराळा शब्द आल्यास पुनरुक्तता होते. असें:--

तो भक्तवत्सल प्रभु आणों जोडुनि अकीर्तिमळ मळला ॥

'मळला' शब्दांतच 'मळा'ची कल्पना आली, किंवा 'मळा'नें 'मळल्या'ची आली दोन्हीपैकीं कांहीं एक गाळलें असतें तरी चाललें.

अपवाद

कांहीं ठिकाणीं पुनरुक्ति हा दोष होत नाहीं. हीं उदाहरणें रूढीनें मान्य केलेलीं असतात. धनुर्ज्या (ज्या म्हणजेच धनुष्याची दोरी) कर्णावतंस, श्रवणकुण्डल, मुक्ताहार, पुष्पमाला इत्यादि शब्दांत कर्ण, श्रवण, मुक्ता, पुष्प यांची जरूरी नसते. कारण माला म्हणजे पुष्पांचीच, हार म्हणजे मोत्यांचाच, अवतंस म्हणजे कर्णभूषणच असे अर्थ आधींच त्या त्या शब्दांत आहेत. तेव्हां आणखी शब्द नकोत. लाटानुप्रासांत कथितपदत्वाचा दोष मानीत नाहीत, किंवा अभिमन्यू जातींतही तो दोष होत नाहीं. उदाहरणार्थ:--

प्रीतिची भिक्षा । भिक्षा मागाया । हिंडलों जगाजवळ वायां ॥

किंवा कांहीं विशेष अर्थ मनांत धरून तोच शब्द पुन्हां घालून अधिक अर्थ ध्वनित करावयाचा असल्यास हा दोष होत नाहीं. उलट गुणच होतो. असें:--

उदेति सविता ताम्रः ताम्र एवास्तमेति च ।

येथें 'जसा उगवतो तसाच मावळतो' असा अर्थ इष्ट असल्यानें तोच शब्द पुन्हां घातल्यास तसा बोध होण्यास कानांचीही मदत मिळते. तीच गोष्ट 'काकः काकः पिकः पिकः' या श्लोकचरणाची आहे. त्याचप्रमाणें हर्षविषाददर्शक शब्द पुन्हां आल्यास चालतात. 'हा ! हा !' 'गेला, गेला,' अशा प्रकारचे शब्दप्रयोग चालतात, किंबहुना स्वाभाविक असतात. 'कठिण, कठिण, कठिण किती पुरुषहृदय बाई !' यांत पुनरुक्ततेनें प्रकर्षच साधला आहे.

अनवीकृतत्व कित्येक शब्द किंवा विशेषतः शब्दप्रयोग काव्यांत पुनः पुनः आणल्यानें नवीन कांहीं अर्थ येत नाहींच, उलट त्या पुनरुक्तीचा कंटाळा येतो. मागील दोषांत एकदांच पुनरुक्ति होते, पण यांत अनेकदां होते. तोच शब्दप्रयोग पुनः पुनः करण्यांत कित्येक वेळां कांहीं मुद्दा असतो. उदाहरणार्थ:–टेनिसनच्या Two Voices मध्यें Is it not better not to be? हें वाक्य, किंवा **अभागी कमल**मध्यें 'कमल तीच ना हाय! हाय! तूं' इत्यादि वाक्य; अशा वाक्यांनीं पूर्वीच्या वाक्यार्थाची स्मृति करून देऊन तो वाक्यार्थ पूर्णपणें मनावर ठसवून द्यावयाचा असतो. कित्येक वेळां पालुपदवजा त्याचा उपयोग होतो. जसें:– 'Late, too late, you cannot enter now.' किंवा चंद्रशेखरांच्या गोदा-गौरव काव्यांतील–'श्री गोदे भवताप हरी' ही ओळ. परंतु अशीं कांहीं कारणें नसतांही ओळीपाठीमागून ओळींत अशी पुनरावृत्ति आल्यास कंटाळवाणी होते. विस्तारभयास्तव येथें फारशीं उदाहरणें देतां येत नाहींत किंवा दिलेलीं विस्तृतपणें देतां येत नाहींत. 'जीवितकोडें' या सर्वमान्य कवितेंत प्रत्येक ओळीच्या शेवटीं एक प्रश्न व त्याचें एक ठराविक स्वरूप येत आहे. तीच स्थिति थोडयाशा फरकानें 'सुंदर मी होणार' या दुसऱ्या रसिकमान्य कवितेची आहे. अशी पुनरुक्ति तीन वेळांपेक्षां अधिक वेळां आल्यास साधारणपणें कंटाळवाणी होते. 'रायगडावरि वीज चमकली' याही काव्यामध्यें सुरवातीस सात वेळां या शब्दप्रयोगानें वरील दोष आला आहे. हाच प्रयोग मध्यें कांहीं अंतर सोडून केला असता तर त्यांतील दोष जाईल. 'आंबराई' काव्यांत प्रत्येक बहाराच्या शेवटीं आलेला 'कमंडलूच्या' ओळ्याचा उल्लेख या दोषास जवळजवळ पात्र झाला आहे. तथापि प्रत्येक उल्लेखाचे वेळीं नवीन नवीन कल्पना किंवा शब्दप्रयोग असल्यानें तो तितकासा भासत नाहीं. पोवाडावाङ्मयांत हा दोष बराच होतो, विशेषतः यमकांमधील अनवीकृतत्व फार भासतें.

अपुष्टार्थत्व एखाद्या शब्दाच्या अर्थानें सबंध वाक्यार्थास कांहीं उपयोग होत नाहीं, तेव्हां तो शब्द सार्थ असूनही तेथें निरर्थकच आलेला असतो. त्यापासून वाक्यार्थास पुष्टि न मिळाल्यानें प्रस्तुत दोष होतो. उदाहरणार्थः—

१. बालतरू हे चोंहिकडे । ताल तुला देतात गडे ! ॥

'बाल' या तरूंच्या विशेषणानें मुख्य वाक्यार्थ जो 'ताल देणें' त्यांत कांहीं भर पडली आहे असें नव्हे. प्रौढापेक्षां बालांस अधिक चांगल्या प्रकारें ताल देतां येतो असाही कांहीं प्रकार नाहीं. तसेंच पुढील ओळींतही आहे.

२. विशाल या गगनांतिल शशिला । पाहुनि तरि सोडीं कोपाला ॥

गगन विशाल आहे म्हणून कोपत्याग होण्यास मदत होईल असें नाहीं. गगनाच्या विशाल-तेची कल्पना प्रस्तुत वाक्यार्थास उपकारक नसतांही वाचकाचे मनांत आणून देऊन, तेवढेंच त्याचें मन मुख्यार्थापासून विचलित केलें आहे हेंच दोषाचें कारण झालें आहे.

अधिकपदत्व हा शब्ददोष आहे, हा अर्थदोष होईल. तो वाचतां वाचतांच समजतो. तर हा अर्थावगमानंतर उमगून येतो.

दूरान्वय

काव्यामध्यें शब्दांच्या योग्य स्थानाची उलटापालट करण्याची कितीही सवलत असली तरी तिचा अतिरेक झाल्यास अर्थ समजण्यास अडचण पडते. वस्तुत: संबद्ध शब्द हे जवळजवळच पाहिजेत; त्यांमध्यें दुसरा कोणताही शब्द आल्यास त्यांचा संबंध सुटून अन्वय वाचतां वाचतां ध्यानांत येत नाहीं, हाही दोष वृत्ताच्या सोईकरितां होतो. उदाहरणार्थ:-

१. मोठे उच्च, शिला किती पसरल्या सर्वत्र ज्यांच्यावरी।
तुंगें तीं शिरलीं यदीय शिखरें तैशीं नभाभीतरीं ॥
आस्वर्गात् चढतीं सदोदित महात्म्यांचीं अशीं मानसें।
या दृष्टीपुढते पुन्हां बघतसे अद्रीश ते हो असे ॥

' मोठे उच्च ' हे पहिल्या ओळींतील पहिले शब्द, शेवटच्या ओळींतील शेवटून चवथ्या ' अद्रीश ' या शब्दाशीं संबद्ध आहेत. मध्यें दोनतीन गौण वाक्यें आलीं आहेत व पुढें मुख्य शब्द व वाक्य आलें आहे. त्यामुळें पहिल्या दोन शब्दांचा संबंध कोठें लावावयाचा हें पहाण्यांतच वाचक गुंतून रहातो.

२. अशोकाला आला घन रुचिर पाला बघ कसा।
अपूर्वा कांतीनें बहुत विलसे येथ सरसा ॥

' अपूर्वा ' व ' सरसा ' हीं दोन कांतीचीं विशेषणें आहेत. त्यांपैकीं एक ओळीच्या सुरुवातीस व दुसरें शेवटीं आलें आहे. ' सरसा ' या विशेषणाचा संबंध कुणीकडे आहे हें प्रथम समजतच नाहीं. तें शेवटीं एकटेंच पडलें आहे. पुढील उदाहरणें या दोषाची अधिक कल्पना देतील.

३. नटविसि मम फुलदाणी तूं विविध कां फुलांनीं ? ॥

कां या प्रश्नार्थक अव्ययाचा संबंध ' नटविसी ' या पहिल्या शब्दाशीं आहे.

४ कीं हा प्रणय-द्रुमास माझ्या, येई वठवावया हिंवाळा ॥

' हा ' या सर्वनामाचा संबंध ' हिंवाळा ' या शेवटच्या शब्दाबरोबर आहे.

याचेंच तीव्र स्वरूप संकीर्णत्व या दोषांत दिसेल. दोन निरनिराळीं वाक्यें परस्परांत अगदीं वांकडींतिकडीं गुंतवून टाकल्यास हा दोष होतो. अगदींच नवशिका कवि असल्यास हें शक्य असतें. पुढील उदाहरण अतिशयोक्त व मुद्दाम तयार केलेलें आहे.

कां न बघसि कोपाला पायाशीं स्थित वरी धरी याला।
सोड अतां प्रियतम हा कण्ठीं मानस तमोविकाराला ॥

यांत ' हा पायाशीं स्थित प्रियतम कां न बघसि; याला वरी कण्ठीं धर; आतां मानस तमोविकार (जो) कोप तो सोड !' अशीं तीन निरनिराळीं वाक्यें एकमेकांत गुंतवून घोटाळा केला आहे. इतका जरी नसला तरी एका लहानशा वाक्यांतही वांकडया रचनेनें कसा घोटाळा करितां येतो त्याचें उदाहरण पुढील ओळींत सांपडतें.

स्फूर्तीस गावया तव सौन्दर्य हो झरी ॥

येथें ' तव सौन्दर्य स्फूर्तीस गावया झरी हो ' असा अन्वय आहे. पण शब्दांची रचना अशी झाली आहे कीं प्रथम कांहींच बोध होत नाहीं.

गर्भितत्त्व

यासच जवळ गर्भितत्त्वाचा दोष आहे. ज्यास इंग्रजींत Parenthesis असें म्हणतात, त्यासच गर्भित असें नांव आहे. वस्तुत: हा दोष होऊं नये. उलट वाक्यार्थ स्पष्ट होण्यास त्याची मदतच व्हावी. पण निष्कारण गर्भित वाक्यें घातल्यास आकांक्षा नसल्यानें पुढील वाक्यार्थ तेवढाच लांबणीवर पडतो. तो तसा पडूं नये, एवढेंच सांगावयाचें आहे. पुढील उदाहरणें गर्भितत्वाचीं आहेत.

१. समज जरी झालें इतुकें—नाहीं तें होणार—
आग तुझ्या हृदयामधली अशी कशी विझणार ॥

२. स्मारक त्या वेडाचें हें (हीं प्रेमाचीं गाणीं)
जाऊं दे आतां सारें अज्ञातांत विरोनी ॥

अभवन्मतयोग

ज्या दोन गोष्टी परस्परांशीं संबद्ध व्हावयास पाहिजेत त्या पुष्कळ वेळां होत नाहींत. अर्थात् त्या शब्दांच्या मार्फतच व्हावयाच्या. पण त्या शब्दांचे संबंध नीट न झाल्यानें वाक्यार्थच नीट लागणें शक्य नसतें. कित्येक वेळां भलत्याच गोष्टींचा संबंध जुळल्यानें अनुचितार्थत्वाचाही दोष होतो. पुढील उदाहरणांनीं या दोषाचें स्वरूप स्पष्ट होईल.

१. ये मयूर ये भरांत । बघ ही लांडोर हंसत ।
उघड उघड कंठ-हिरा । आमितगुणि झरारा ॥

यांपैकीं दुसऱ्या ओळींत ' उघड ' याचा संबंध ' कंठा 'कडे लागला पाहिजे, कारण कंठच उघडतां येणें शक्य आहे. हिरा नव्हे. परंतु कंठहिरा या रूपकांत हिरा हें उत्तरपदच मुख्य आहे. त्याचेचकडे ' उघड ' या क्रियापदाचा संबंध लागतो. अर्थात् त्यापासून अर्थ—निष्पत्ति होत नाहीं. पुढील उदाहरणही तसेंच आहे.

२. हा हार सांचला नयनिं अश्रुमुक्तांचा ॥

येत्रें ' सांचणें ' हा शब्द खरोखर अश्रूंशीं संबद्ध पाहिजे. पण येथेंही अश्रुमुक्ता या रूपकांतील मुक्ता हेंच पद त्याबरोबर जातें. पण डोळ्यांत मोतीं सांचूं शकत नाहींत. अश्रूच सांचूं शकतात. ' डोळ्यांत मोतीं सांचले ' याचा अर्थ होणार नाहींच; परंतु कदाचित् मोतिबिंदू नांवाचा रोग डोळ्यांस झाला अशी अनुचित सूचना मात्र होईल.

३. आलापुनी कधीं मधु संगीत काव्य वा ।
वाऱ्यावरी तरङ्गविली गीत—बांसरी ॥

गीत-बांसरी या रूपकानें बांसरी शब्द मुख्य झाला आहे. ती कांहीं हवेवर तरंगवितां येणें शक्य नाहीं. गीत एकवेळ शक्य आहे. रूपकांमुळें झालेला घोटाळा वरील उदा-

हरणांत आला, पण पुढील उदाहरणांत तें रूपक न केल्यानें प्रस्तुत दोष घडून पुढें त्यापासून अनुचित अर्थही आला आहे. तो असा:—

४. गाईहून गरीब हिंदु अबला अज्ञान कारागृहीं ।
कोंडी रूढि चढेल, दुग्ध पिळिते चाऱ्याविणें ठेवुनी ॥

'गाईहून गरीब अशा हिंदु अबला' या शब्दप्रयोगांत 'हिंदु अबला' हेच शब्द मुख्य आहेत. हिंदु अबला या गाई असें रूपक येथें होत नाहीं. परंतु पुढील सारें वर्णन गाईसच लागतें. रूपक पूर्ण झालें असतें तर त्यांना अज्ञानरूपीं कारागृहांत घालणें शक्य झालें असतें. अशा कारागृहांत किंवा कोंडवाड्यांत गाईना खाणें न घालितां त्यांचें दूध मात्र काढून घेण्यांत येतें, ही गोष्टही सर्वप्रसिद्ध म्हणून मान्य करितां येईल. पण हें सारें या शब्दांचा संबंध गाईकडे लागला तर होणार. पण संबंध लागतो अबलांकडे. कारागृहाचा अर्थ कोंडवाडा न करितां तुरुंग असाच घेतला तर लक्षणेनें अर्थ लागेल. परंतु तेवढयानें काम भागत नाहीं. त्यांना चाऱ्यावांचून ठेवणें आहे. ही गोष्ट स्त्रियांचे बाबतींत शक्य नाहीं. याहूनही खरी अडचण पुढेंच आहे. 'दुग्ध पिळिते' या शब्द-समूहाचा संबंध गाईकडे लागत नसल्यानें, अनुचितार्थ सरळ वाच्यच होतो. हा एवढा अनर्थ रूपक नीट संपूर्णपणें न केल्यानें झाला आहे. इष्टसंबंध न झाल्यानें हा दोष झाला. रूपक नीट झालें असतें तरीसुद्धां दूरतः व्यञ्जना चांगली झाली नसतीच. तरीपण निदान हा दोष झाला नसता.

याचेंच एक स्वरूप म्हणजे अपदस्थपदता. भलत्याच ठिकाणीं शब्द पडल्यानें भलताच अर्थ उत्पन्न होतो. उदाहरणार्थः—

१. न कां आजी देशी प्रतिवचनही एक मजला ।
असा कां माझ्याशीं अवचित अबोला धरियला ॥

वरील उदाहरणांत 'एकही प्रतिवचन' असा प्रयोग पाहिजे. 'आजपर्यंत पुष्कळ बोलत होतीस, आतां मात्र एकदांही बोलत नाहींस' असा संबंध आहे. 'इतर कांहीं राहोच पण उत्तरही देत नाहींस' असा इष्टार्थ नाहीं.

२. तीचे डोंगर उंच, खोलहि नद्या डोळ्यांपुढें पाहतों ॥

यांतही 'ही' हें अव्यय नद्या या शब्दा पुढें पाहिजे, कारण अर्थ उंच डोंगराप्रमाणें खोल नद्यासुद्धां असा आहे. उथळ व खोल अशा दोनही प्रकारच्या नद्या असा नाहीं.

३. ज्याच्या असे विमलही मणि उत्तमांगीं ।
तो सर्प काय न डसे खळ अंतरंगीं ॥

येथें 'मणि विमल किंवा वाईट' असण्याचा संबंध नाहीं. मणि असला तरी सुद्धां साप डसत नाहीं कां ? असा सर्वसामान्य सर्पांविषयीं उल्लेख आहे. जोर मण्यावर आहे, विमलाविमलत्वावर नाहीं.

४. तिच्या मार्गी तुम्ही कुसुमशत नेऊनि पसरा
कुठेंही त्यामार्गी मम सुमन द्या टाकुनि जरा ।

तया पुष्पां साऱ्यां त्यजिल अवळीं सुंदर जरी
सखी माझें साधें सुमनचि त्वरें घेईल करीं ॥

या उदाहरणांतही ' चि ' हे अव्यय भलत्याच ठिकाणीं पडलें आहे. माझे या शब्दाबरोबर तें यावयास पाहिजे. 'माझेंच' फूल घेईल असें म्हणावयाचें आहे.

याचेंच पुढील स्वरूप म्हणजे अपदस्थ समासाचें. समास जेथें करावयास नको, अशा ठिकाणीं केल्यानें विधेय जें स्वतंत्र व मुख्य असावयास पाहिजे तसें रहात नाहीं. त्यामुळें अधिक महत्त्वाची गोष्ट पाठीमागें राहून कमी महत्त्वाची गोष्ट मुख्य वाक्यार्थ होऊन बसते व अविमृष्टविधेयांशत्व (विधेय जो भाग त्याचा योग्य विचार न होणें) हा दोष घडतो. उदाहरणार्थः—

अविमृष्टविधेयांशत्व

१. कल्याणास्तव पृथ्वीच्या धरी दुष्यन्तवीर्यही ।
अग्निगर्भा शमी तैशी कन्यका ब्राम्हणा तुझी ॥

' शमी जशी आपल्या पोटांत अग्नीला धरून ठेविते ' असा वाक्यार्थ ' तुझी कन्यका दुष्यन्तवीर्य धरी ' याचें उपमान आहे. उपमेयभूत वाक्यार्थांत विधेय असें मुख्यपणें वर्णन केलें आहे तसेंच तें उपमान वाक्यांतही पाहिजे. परंतु समास केल्यानें अग्निधारणाचें महत्त्व कमी होऊन शमीचेंच अधिक झालें आहे. ' आसमुद्रक्षितीशानाम् ' यांतही राजे ' समुद्रापर्यंत प्रदेशावर राज्य करीत होते ' हें विधेय, समास केल्यानें अप्रमुखच राहिलें आहे. तसेंच कित्येक वेळां जेथें निषेधात्मक वचन पाहिजे तेथें तसें न करणें, जेथें नको असेल तेथें करणें यांनींही हाच दोष होतो. ' हें वाईट आहे ' असें भावात्मक विधान पाहिजे असेल तेथें, 'तें चांगलें नाहीं ' असें नकारात्मक विधान, या दोषास पात्र होतें. उलटपक्षीं ' मी दोषी नाहीं ' असें सरळ नकारात्मक विधान पाहिजे असतां ' मी निर्दोषी आहे ' हें भावात्मक उत्तरही तितकेंसें जोरदार होऊं शकत नाहीं.

तसेंच ' जो ' व ' तो ' किंवा तत्सम सर्वनामें बहुधा बरोबर येतात. पैकीं जो, जी, जें, यांपैकीं एकादें येऊन तो, ती, तें न आल्यास विधेयांश अमका आहे हें निश्चितपणें कळत नाहीं. तसेंच ' जैं, जेव्हां ' ही क्रियाविशेषणें येऊन ' त, तेव्हां ' हीं न आल्यास अर्थ पूर्ण होत नाहीं. असें:—

१. स्नानामोदकषायित स्वजल हें प्रत्यूषिं जैं होतसें ।
मोहव्यासअलिभ्रमें कमलिनी प्रत्येक रिक्ता दिसे ॥

पहिल्या ओळींत ' जैं ' आलें पण दुसऱ्या ओळींत ' तैं ' नाहीं. तें नसल्यानें मागच्या पुढच्या वाक्याचा संबंध लागत नाहीं. त्यामुळें विधेय वाक्य अजून यावयाचेंच आहे असें वाटतें. ' तो ' व ' जो ' यांचा क्रम संस्कृत किंवा इंग्रजींत बदलला तरी चालतो, पण मराठीची ती पद्धति नाहीं. तसा तो बदलल्यासही घोंटाळा होतो.

२. तो तैसाच मनोज्ञ काल सरितें ! तैशाच होत्या स्त्रिया ।
ज्यांनीं संगरधीर वीर दिधले देशांत जन्मास या ॥

येथें वरील प्रकारचा व्युत्क्रम आला आहे.

समाप्तपुनरात्तत्व

वाक्यार्थ संपूर्ण झाला असतांही पादपूरणार्थ कांहीं शब्दांची आवश्यकता असल्यानें, तोच वाक्यार्थ पुनः सुरू करण्यानें हा दोष होतो. वाक्यार्थ संपल्यानें आकांक्षा रहात नाहीं, तरीही पूर्वीच्या वाक्यार्थांतील कांहीं भाग कारण नसतां सांगणें किंवा कांहीं अनर्थक शब्दप्रयोग करणें हें कवीच्या शक्तीस कमीपणा आणणारें आहे. पुढील उदाहरण पहा:—

१. इच्छा नाहीं परि मज मुळीं दोष मृत्यूस द्याया।
कर्तव्यें तन्नियत असतीं लागतीं त्या कराया।
मातें कार्या व्यवहृति परी ईश्वराशींच खास;।
मुख्य न्यायाधिप भुवनिंचा—प्रश्नही एक त्यास ॥

वरील श्लोकाचा भावार्थ हा:—मला मृत्यूस दोष द्यावयाचा नाहीं, तो काय करणार, हुकुमाचा नोकर; त्याला कांहीं कर्तव्यें नेमून दिलीं आहेत, तीं त्यास करणें आहेत. मला जें कांहीं करावयाचें आहे, तें त्या ईश्वराबरोबरच आहे. एवढा अर्थ सांगून झाल्यावर (येथें अर्धविराम घातला आहे,) एक ओळ उरली. मग ईश्वर हा जगाचा न्यायाधीश आहे ही कल्पना सुचली म्हणजे संपलेला धागा पुनः उचलिला. कदाचित् आधीं ही कल्पना घालून मग ' मला त्याच्याशींच व्यवहार करावयाचा आहे. ' असें म्हटलें असतें तर चालतें. तरीही पुढील शब्दांची स्थिति तीच आहे. ' प्रश्नही एक त्यास ' याचा अर्थ काय ? वरच्या ' व्यवहृतींत ' तो येत नाहीं काय ? वरच्या व्यवहृतीचेंच हें स्पष्टीकरण आहे म्हणावें, तर ' प्रश्नही ' मधील 'ही'नें काय समजावयाचें ? व्यवहृतीखेरीज शिवाय एक प्रश्नही आहे काय ? मग व्यवहृति कसली आहे ? पुढील काव्यावरून प्रश्नच केलेला दिसतो, व्यवहृति अशी दुसरी कांहीं दिसत नाहीं. या साऱ्याचा अर्थ एवढाच कीं, तिसऱ्या ओळींतच अर्थ समाप्त झाला आहे, पण एक ओळ उरल्यानें तेंच पुन्हां सांगितलें आहे. अशा रीतीनें उपरिनिर्दिष्ट दोष घडला आहे.

२. सप्तर्षी गिरिकन्यके ! नमुनियां पुष्पाञ्जली अर्पिती।
आकाशांत, तयामुळें फुलुनियां होई सुरम्याकृती।
तो गंगौघ न तेंवि पावन करी ताता तुझ्या सान्वय।
जेंवी तीं चरितें तुझीं सुविमलें, हा मन्मनीं निश्चय ॥

शेवटच्या ओळींतील शेवटचे तीन शब्द चरणपूरणार्थ, मूळ अर्थ समाप्त झाला असतांही घातले आहेत. यांत व ' त्यक्तपुनः स्वीकृतत्वां'त फारसा फरक नाहीं. एक वाक्याचा, तर दुसरा वाक्यार्थाचा दोष होईल इतकेंच. म्हणून त्याचा निराळा विचार करण्याची आवश्यकता नाहीं.

विरुद्धत्व

आजपर्यंतच्या लोकांच्या समजुतीस, किंवा शास्त्रीय शोधांनीं प्राप्त झालेल्या ज्ञानास विरुद्ध असें वर्णन करणें हें प्रस्तुत दोषास पात्र होतें. कवीच्या ज्ञानाविषयीं वाचकांची कल्पना कमी होतेच, पण अस्वाभाविकपणाचा दोष काव्यावर येतो. उदाहरणार्थ:—

१. तारा—पणत्या नभिं पाजळल्या ।...
विलसे शशि उडुमाला गगनीं ।...
कां नच येई रजनी अजुनी ।

यांत तारा नभिं पाजळल्या, उडुमाला गगनीं विलसे, शशीही विलसे इत्यादि वर्णन केल्यावर ‘ कां नच येई रजनी अजुनी’ हें वर्णन सरळच विरुद्ध आहे. तें खगोलशास्त्राच्या विरुद्ध होतें, म्हणून त्यास शास्त्रविरुद्ध म्हणतां येईल.

२. शशिवीण दीन राका । पडली तिला विचारा—॥

राका शब्द पौर्णिमेच्याच रात्रीला लावितात. तेव्हां ती रात्र तरी शशिवीण नसणार. ही गोष्ट विद्याविरुद्धत्वाच्या सदरांत पडेल. त्याचप्रमाणें कविसंकेत माहीत नसणें हेंही त्याच सदरांत पडेल. चकोर चांदण्यावर जगतो, चातक ढगांतील पाणीच पितो, कुमुदिनी चांदण्यांतच खुलते. कमळ हें सूर्यविकासी आहे. इत्यादि सामान्य संकेत माहीत हवेतच.

३. जरि आहे कल्पतरू तरिही त्यातें समूळ नच खावें ।

कल्पतरू नुसता खातात अशीसुद्धां प्रसिद्धि नाहीं, मग समूळ खाण्याची गोष्ट दूरच राही. उसाचा आणि कल्पतरूचा घोंटाळा केला आहे. येथें लोकविरुद्धता आली आहे. सामान्यपणें लोकांत जें प्रसिद्ध त्यास विरुद्ध म्हणून हा दोष घडला आहे. कालविरुद्धतेचा दोष अनेक कवींचे हातून घडतो. मुक्तेश्वर आपल्या भारतांत फिरंगी लोकांचा उल्लेख करितो. मोरोपंत, वसिष्ठ-विश्वामित्रकथेंत यवनांच्या तोंडीं फारसी भाषा घालितात. पुढील उदाहरणांतही मशिदीचे उल्लेख रामायण कालांतील वर्णनांत निदर्शना म्हणून कां होईना आल्यानें कालविरुद्धतेचा दोष येतो.

शिव शिव जगन्निवासा कैसी गति जानकीस यो घडली ।
श्रीशालिग्राम शिला यवनाच्या शून्य मंदिरीं पडली ॥

किंवा रामावतारांतील वर्णनांत कृष्णावतारांतील गोष्टींचा उल्लेख करणें हेंही या दोषाचेंच उदाहरण होय. त्याप्रमाणेंच वक्त्याच्या स्वभावास अनुसरून त्याचे तोंडीं विचार घालणें हें आवश्यक असतां त्याचेकडून मोठ्या माणसास शोभतील असे विचार घालणें योग्य होणार नाहीं. खाऊ किंवा जरीच्या टोपीकरितां मागणी करणारा लहान मुलगा आईनें पुनर्विवाह केला म्हणून तिला बोलेल असें वाटत नाहीं. रवीन्द्रनाथांच्या Crescent Moon या काव्यांतील कविता याच दोषानें युक्त आहेत. त्यांत वर्णन केलेले विचार लहान मुलांचे मनांत कितपत येतील, त्यांत दाखविल्याप्रमाणें सुसंगतपणें तीं मुलें कितपत बोलतील हाच चिंतनीय प्रश्न आहे. विचाराप्रमाणें भाषाही अनुरूप पाहिजे. स्त्री, बाल, अशिक्षित इत्यादी व्यक्तींचे तोंडीं त्यांस साजेशीच भाषा पाहिजे. तानाजीच्या स्त्रीच्या तोंडीं पुढीलप्रमाणें भाषा योग्य दिसणार नाहीं.

लढावया भूमातेस्तव समरिं मी न आलें
म्हणुनि काय कोपुनि प्रियकर पहुडले भुकेले ?

क्षमा करा, चुकलें, बहु मत्प्राण तृषित झाले
पुण्य चषक त्वत्प्रेमाचे पिण्या प्रेमनिर्झरा ॥

त्याचप्रमाणें मल्हारराव होळकरांचे तोंडीं पुढील ओळी शोभणार नाहींत.

ज्ञात कुटुंबासह लढण्याची कला कुशलतेची ती
भिन्न स्थळ, ती भिन्ना वेला, भिन्ना ती रतरीती
परंतु पुढचा काळ, पिढीही नूतनरूपा घेई
तिथें न वृद्धांच्या कार्याचें सत्य निरीक्षण होई—इत्यादि.

अशा प्रकारें भाषेची अस्वाभाविकता सर्वत्र दिसून येते. विरुद्धत्वाचे आणखीही पुष्कळ प्रकार संभवतील, पण विस्तारभयास्तव ते देतां येणार नाहींत.

प्रक्रमभंग

कलात्मक कृतींत निरनिराळ्या अंगांचें परस्पर समानत्व असावें लागतें. त्यानें एक प्रकारचें सौन्दर्य त्या कृतीस येतें. ज्यास इंग्रजींत (Symmetry) असें म्हटलें जातें, किंवा मराठींत समप्रमाणता म्हणण्यास हरकत नाहीं, ती नसल्यास त्या काव्यकृतीस विरूपताही येते. उदाहरणार्थ खालील कविता घ्या:—

ब्रह्माण्डाचे दिपवित डोळे चमके चपला वरी,
काजवा नाचे खालीं परी;
अर्धी पृथ्वी सूर्य उजळवी, दीप हंसे तळघरीं
डोलुनी आनंदाच्या भरीं;
तुफान सागर करी गर्जना विश्व भयें कांपतें,
झुलुझुलु निर्झर—जल वाहतें;
कल्पलतेवर फुलें बहरतीं, कोरांटी परि खुले
लेवुनी अपुलीं साधीं फुलें;
कोकिलकंठें वसंत, वर्षा मेघमुखें गातसे,
सळसळे हेमंताचें पिसें;
अरिशिरिं फडके भगवा झेंडा, वारकऱ्यांच्या करीं
पताका पाहतसे पंढरी; इत्यादि.

वरील कवितेचा भावार्थ असा आहे:—'निसर्गात लहान आणि मोठ्या गोष्टी आपआपल्या परी आनंदानें रहात आहेत, तर माणसांनींही आपली क्षुद्रता पाहून दुःखी होऊं नये.' त्याप्रमाणें चपला व काजवा, सूर्य व दीप, सागर व निर्झर या मोठ्या आणि लहान गोष्टी सांगितल्यावर, वसंत, वर्षा व हेमंत अशा एकाच पदवीवरच्या तीन गोष्टी आल्या आहेत. चांगला किंवा वाईट हा प्रश्न नसून लहान कीं मोठा असा प्रश्न असल्यानें वसंत, वर्षा व हेमंत यांमध्यें भेद करितां येत नाहीं. शिवाय आतांपर्यंत जोड्या येत असत त्या आतां तीन गोष्टी आल्या आहेत. शिवाय पुढें मोठा व लहान

असा क्रम कायम ठेवणें असल्यास धारकरी मोठे व वारकरी क्षुद्र असा कवीस अनभिमत अनुचित अर्थही निघावयाचा. त्याहीपुढें गेल्यास--

पर्णांचा करभार घेउनी वातचक्र नभिं फिरे
परिमळ झुलुकेला परी उरे ।

यांत वातचक्र व झुलुक यांचा मोठेपणा व लहानपणा बरोबर साधला असला तरी 'वातचक्रास पर्णेंच मिळतात' पण 'झुलुकेला परिमल मिळतो' असें म्हणून लहान असलें तर फायदाच होतो अशी सूचना केली आहे, तीही प्रस्तुत अर्थास पोषक नाहीं. अशा प्रकारें दोन ठिकाणीं प्रक्रमभंग झाला असून शेवटीं तर व्युत्क्रमच झाला आहे. यामुळें कवीस लहान मोठ्या गोष्टी अभिप्रेत आहेत, कीं चांगल्या वाईट आहेत; 'क्षुद्रपणांत वाईट वाटून घेण्यासारखें कांहीं नाहीं' एवढेंच सांगावयाचें आहे कीं, निश्चितपणें त्यांत उलट फायदाच आहे असें सुचवावयाचें आहे हें कळत नाहीं. हा आर्थ-प्रक्रमभंग आहे. पुढील श्लोकांत तो शाब्द आहे.

कोठें शून्य भयंकर ध्वनि कुठें सत्वांचिया ऊठती,
कोठें हे ज्वलन प्रसुप्तभुजगश्वासानिलें पेटती,
कोठें स्वल्पजलें दरींतहि अशा सीमा पहा दीसती,
तान्हेले कर भानुचे अजगरस्वेदद्रव प्राशिती.

चवथ्या ओळींतही 'कोठें' हा शब्द घालून व तोही सुरुवातीस घालून प्रक्रम-भंगाचा दोष टाळला असता तर बरें होतें. पुढील उदाहरणांत तर अक्षरांचा प्रक्रमभंग दिसून येईल.

शिष्टांसवें ताटकळून गेलों । क्लिष्टामुळें जेरिस फार आलों ।
नष्टा ! तुझें भूत धरीत मान । वाटे बरा दुष्ट तुम्हां बघून ॥

पहिल्या तीनचरणांत दुसरें अक्षर 'ष्टा' हें आल्यानें चवथ्या चरणांतही तसेंच येईल अशी आकांक्षा उत्पन्न होते, पण ती पुरी न झाल्यानें विरस होतो.

यासच जवळ असा एक दोष आहे. तो म्हणजे अक्रम किंवा दुष्क्रमाचा होय. ज्या गोष्टी कांहीं विशिष्ट क्रमांतच यावयाला पाहिजेत त्या तशा न येण्यानें हा घडतो. उदाहरणार्थः—

देईन कुंजर क्रमेलक वाजि वा रे
ग्रामें धनें सकळही विभवा जिवा रे ।
या वांचवी त्वरित नेउनि सत्पुराशीं
अर्पीन साच तुज कंकण-नूपुरासीं ॥

वरील श्लोकांत बक्षिस द्यावयाच्या वस्तू थोडया किंमतपासून वरवर वाढत जाव-याच्या असतात. पहिल्या ओळींत त्या हत्तीपासून उंटघोडयाकडे उतरत आल्या आहेत. दुसऱ्या ओळींत फारसा योग्य क्रम नसला तरी तो दुष्क्रम आहे असें तरी म्हणतां येणार नाहीं. चवथ्या ओळींत शेवटच्या शब्दानें मात्र कळस केला आहे. वर सांगित-

लेल्या कोणत्याही गोष्टींपेक्षां कंकण व नूपूर या गोष्टी हलक्या आहेत हें कोणास सांगावयास नको.

याच प्रकारचा दुसरा एक दोष आढळतो तो म्हणजे पतत्प्रकर्षता होय. वर्णन करीत असतां, वस्तुगत एकाद्या गुणाचा उत्तरोत्तर उत्कर्ष दाखवीत असतां शेवटीं मात्र अपकर्ष दाखविल्यास हा दोष होतो. इंग्रजींत ज्यास Anti-climax म्हणतात तो या दोषास अत्यंत सदृश असा आहे. उत्तरोत्तर चढत्या क्रमांत योग्यस्थानीं जी गोष्ट यावयास पाहिजे तिच्या जागीं विसदृश अशी गोष्ट आल्यास वाचकांचा विरस होतो. विनोदच उत्पन्न करावयाचा असल्यास हरकत नाहीं. संस्कृत ग्रंथकारांनीं हा दोष शब्दाचाच मानिला आहे. अनुप्रास किंवा कठोर शब्द उत्तरोत्तर वाढते पाहिजे असतां ते कमी कमी करणें हें या दोषांतच येतें. अक्रम किंवा दुष्क्रम यांपासून हा निराळा आहे. उत्तरोत्तर उत्कर्षाची अट त्यांत नाहीं. तसेंच प्रक्रमभंगांत ही उत्कर्षाची कल्पना नाहीं. जी एक स्थूल समप्रमाणता (Symmetry) लागते ती असली म्हणजे झालें. यामुळें प्रस्तुत दोषाचें स्वरूप अधिक सूक्ष्म आहे.

आणखीही कांहीं दोष आहेत. तथापि ते विस्तारभयास्तव येथें देतां येत नाहींत. तेव्हां रसांच्या दोषांची सामान्यतः चर्चा करून हा विषय संपविणें भाग आहे. पैकीं रसास अंगभूत अशा स्थायिभाव, व्यभिचारिभाव यांचा किंवा स्वतः रसाचा उल्लेख प्रत्यक्ष त्यांच्या त्यांच्या वाचक शब्दानें करणें हा दोष प्रथम येतो. रस ध्वनींतच असतो अशी समजूत असल्यानें प्रत्यक्ष शब्दांत त्याची सूचना करणें म्हणजे वाचकांच्या रसिकतेची किंमत कमी करण्यासारखें आहे. गोष्टींचें तात्पर्य लहान मुलांस सांगावें, मोठ्या माणसांस नव्हे. तें त्यांसच उमजूं द्यावें. त्याप्रमाणेंच आपण वर्णन करीत असलेल्या रसाचें, किंवा त्याच्या स्थायिभावाचें नांव तेथें देऊन आपण वाचकांच्या शक्तीविषयीं शंका प्रदर्शित करितों हें उच्च अभिरुचीस धरून नाहीं.

कांहीं रस परस्परांस विरुद्ध असतात. उदाहरणार्थः—शृंगार व बीभत्स, शांत व रौद्र, रौद्र व शृंगार इत्यादि. तेव्हां त्यांपैकीं एकाद्याचें वर्णन चालू असतां तद्विरुद्ध रसाच्या विभावानुभावांचें वर्णन विरुद्धत्वाच्या दोषास पात्र होईल. तसेंच एकाद्या रसाचें पूर्ण वर्णन झालें असूनही पुनः पुनः त्यास उकळी आणणें हेंही दोषास्पदच होतें. रतिविलापासंबंधानें असा दोष संस्कृत टीकाकार काढतात. कांहीं महाकाव्यांतून संभोगशृंगाराच्या वर्णनासंबंधीं तेंच म्हणतां येईल. कांहीं रसांचें वर्णन व विस्तार अस्थानींच होतो तोही दोषावहच. वेणीसंहार नाटकांतील भानुमती बरोबरचा दुर्योधनाचा शृंगार व उत्तररामचरित्रांतील विद्याधरयुग्माचा शृंगार अस्थानीं आहे. कित्येक वेळां संपूर्ण परिपोष व्हावयाचे आंतच तें वर्णन संपविल्यास असमाधान उत्पन्न होतें. महावीरचरितांत राम व परशुराम यांचें वीररसात्मक भाषण चालू असतां आतां युद्ध होणार असें वाटत असतां राम विवाहकंकण सोडविण्यास जातो, तेव्हां प्रकृत वीररसाचा एकाएकीं विच्छेद होतो. नाटकांतील नायकनायिका यांचे स्वभाव साधारणपणें ठरल्यावर त्याशीं विसंगत

असें वर्तन त्यांना करावयास लावणें हेंही स्वभावपरिपोषाच्या दृष्टीनें हानिकारक आहे. प्रधान व्यक्तींकडे दुर्लक्ष्य झाल्यास व अप्रधान व्यक्तींचें किंवा अंगभूत वस्तूंचेंच वर्णन अधिक करणें तितकेंच हानिकारक आहे. मेघदूतांत संदेशाएवढीच किंबहुना अधिकच जागा इतर वर्णनांनीं व्यापिली आहे. त्यांतून मेघाच्या मार्गाचें वर्णन काव्याच्या मानानें अवजडच झालें आहे. संदेश वाचण्यास उत्सुक असलेल्या वाचकांस प्रथम इतर गोष्टीच फार वेळ अडवून धरितात. अर्थात् हें बऱ्याचशा प्रमाणांत फारच मनोरंजक झालें आहे हें खरें, पण सबंध काव्याच्या दृष्टीनें पाहतां तें दोषावहच आहे. याप्रमाणें अशा दोषांचा व या दिशेनें इतर सहज कल्पना करितां येण्यासारख्या दोषांचा परिहार कवीनें शक्य तितका केला पाहिजे. सर्वांत शेवटीं सांगण्यासारखी गोष्ट म्हणजे कोणतेंही काव्य रसपूर्ण असलें पाहिजे. नाहींतर, तें निर्दोष असो वा नसो, त्यास मुळींच किंमत नाहीं. आनन्दवर्धनानें शेवटीं पुढीलप्रमाणें इशारा दिला आहे. ' सुकवींना मुख्य कार्य साधावयाचें म्हणजे रसांविषयींचें, तेव्हां तें त्यांनीं सदैव दक्षतेनें केलें पाहिजे. कारण नीरस प्रबन्ध म्हणजे कवींवर मोठाच डाग आहे. त्यानें त्यास कवीच म्हणतां यावयाचें नाहीं. पूर्वीच्या निरंकुश कवींनीं पुष्कळ वेळां मागें सांगितलेल्या निर्बंधास न जुमानतां रचना केली व कीर्तीही मिळविली, म्हणून त्यांच्यासारखें आपण करूं असें म्हणून या निर्बंधास त्यांनीं झुगारून देऊं नये.[1]' हाच उपदेश आधुनिकांनींही लक्षांत घेऊन, निरंकुशत्वावर भर न देतांच रचना करावी हें योग्य आहे.

अलंकारदोषांचा अलंकारांबरोबरच विचार करणें योग्य आहे व ते दोष झाले तरी याच दोषाचें अलंकारांतलें स्वरूप असल्यानें येथें त्यांचा अधिक विस्तार करावयास नको.

---

१. मुख्या व्यापारविषयाः सुकवीनां रसादयः ।
तेषां निबन्धने भाव्यं तैः सदैवाप्रमादिभिः ॥
नीरसस्तु प्रबन्धो यः सोऽपशब्दो महान् कवेः ।
स तेनाकविरेव स्यादन्येनास्मृतलक्षणः ॥
पूर्वे विशृंखलगिरः कवयः प्राप्तकीर्तयः ।
तान्समाश्रित्य न त्याज्या नीतिरेषा मनीषिणा ॥ ध्व. लो. पृ. १६४

प्रकरण १० वें



अलंकार–विचार



प्रास्ताविक

संस्कृत साहित्यांत अलंकारांचें महत्त्व प्रमाणाबाहेर आहे हें कांहीं नव्यानें सांगावयास नको. अलंकार वस्तुतः काव्यशास्त्राचा एक गौण भाग आहे. असें असतांना काव्यशास्त्रास अलंकारशास्त्र हें अभिधान-प्राप्त झालें आहे. ' प्राधान्येन व्यपदेशः ' (जें मुख्य आहे त्यावरून नांव पडणें) या न्यायानें हें झालें, असें म्हटल्यास हें प्राधान्य गुणतः नसून विस्तरतःच आहे असें समजलें पाहिजे. संस्कृत ग्रंथांमधून काव्याच्या इतर सर्व अंगांइतकी, किंबहुना अधिकच या एका विभागाची चर्चा विस्तृत असते. भरतानें दिलेल्या अलंकारांच्या चार या संख्येपासून शें सवाशें इतकी नुसत्या संख्येची वाढ झाली आहे. त्यांत बहुतेक अलंकारांचे दोन पासून चार-पांच पर्यंत प्रकार, व कांहींचे तर याहून पुष्कळच अधिक, इतक्या प्रकारांची भर घातल्यास त्यांचा विस्तार एखाद्या जुनाट वटवृक्षाप्रमाणें झाल्यास नवल नाहीं. नुसत्या अलंकार याच एका काव्यांगावर अनेक ग्रंथ झाले आहेत. उद्भटाचा ' काव्यालंकारसारसंग्रह, ' रुय्यकाचें ' अलंकारसारसर्वस्व, ' अप्पय्यदीक्षिताची अपूर्ण ' चित्रमीमांसा ' व ' कुवलयानंद ' इत्यादि ग्रंथ असे आहेत. इतर व्यापक ग्रंथांतूनही अलंकारांचीच चर्चा अधिक विस्तृत असते. चर्चेचा विस्तार हेंच जर काव्यांगाच्या महत्त्वमापनाचें प्रमाण ठरविलें तर अलंकार हा काव्याचा अत्यंत महत्त्वाचा भाग आहे असें म्हणणें प्राप्त आहे; व तो संस्कृत टीकाशास्त्राच्या उत्तरकालांत तसा समजलाही जात असावा. काव्याचा आत्मा किंवा शरीर यांसारख्या अधिक महत्त्वाच्या गोष्टींविषयींची चर्चा थांबली होती. त्या शरीरावर घालावयाचे अलंकार किती असावेत, कसे असावेत, त्यांचे प्रकार काय असावेत याविषयींच चर्चा अधिक झाली. काव्याचा आत्मा किंवा शरीर यावर नवीन कांहीं सांगावयाचें उरलें नाहीं; आनन्दवर्धन, अ . .व-गुप्त, यांनीं सारें सांगितलें आहे, ही समजूत याच्या मुळाशीं बहुधा असावी. तेव्हां स्वतःची बुद्धि चालविण्यास हें अलंकारांचें क्षेत्र मोठें आहे असें वाटून नवीन ग्रंथकारांनीं अलंकारांचा कीस पाडण्यास सुरुवात केली. संस्कृत वाङ्मयाच्या उत्तर कालांतील काव्यही याच प्रकाराचें द्योतक आहे असें म्हणतां येईल. या कालांत काव्यात्मा जो रस, त्याकडे अत्यंत दुर्लक्ष होऊन अलंकारांनीं खचित असेंच काव्य निर्माण करण्याकडे प्रवृत्ति दिसून येते. नैषधीय, विक्रमाङ्कदेवचरित, नवसाहसांक-चरित, राघवपाण्डवीय, बऱ्याचशा प्रमाणांत शिशुपालवधसुद्धां काव्याच्या अलंकारप्रधान कल्पनेचीं सूचक आहेत. अर्थान्तरन्यास हा वर्णनाच्या ओघांत स्वाभाविकपणें आला म्हणून घालावयाचा नसून तो

एक अलंकार आहे एवढ्याच करितां मुद्दाम आणावयाचा, अशी प्रवृत्ति या काव्यांत पुष्कळ दिसते. त्यामुळें अलंकारांचें महत्त्व पुढें पुढें इतकें वाढलें कीं, मम्मटासारख्या टीकाकारानें अनलंकृत काव्यास मोठ्या कष्टानें संमति दिली आहे. काव्याच्या व्याख्येंत काव्य क्वचितच अनलंकृत असतें असें त्यानें म्हटलें आहे. (–शब्दार्थौ...अनलंकृती पुनः क्वापि ।) अलंकारांवांचून काव्य होईनासेंच झालें. निदान यमकानुप्रास तरी हवेत. संस्कृत टीकाकारांची सामान्य दृष्टि जरी अशी असली, तरी आनन्दवर्धनाचार्यांनीं अलंकाराच्या काव्यांतील योग्यतेची खरी पारख आधींच करून ठेविली आहे. नुसत्या अलंकारांनीं काव्य होत नाहीं. तें काव्य नव्हेच. काव्याची नुसती नक्कल आहे. चित्र आहे. ('काव्यानुकारोहि असौ । न तत् मुख्यं काव्यम् । चित्रमेव तत्...इत्यादि '–**ध्वन्यालोक**, पृ. २२०) काव्याचा आत्मा जो व्यंग्यार्थ किंवा रस त्यांच्या अभावीं या अलंकारांची कांहीं एक किंमत नाहीं. प्रेतास शृंगारणें व नुसती अलंकाररचना करणें सारखेंच आहे. परंतु असें जरी असलें तरी रसमय काव्यांत अलंकाररचना करण्यास आनन्दवर्धनाची कोणतीही आडकांठी नाहीं.

अलंकारांच्या स्वरूपाविषयींची संस्कृतसाहित्यांतील चर्चा पुढीलप्रमाणें आहे.

संस्कृत कल्पना

दंडी अलंकाराची व्याख्या पुढीलप्रमाणें करतो. "काव्यास शोभा आणणारे जे (गुण) धर्म ते अलंकार होत." [१] ही व्याख्या सामान्यतः चांगली असली तरी असावी तितकी सूक्ष्म नाहीं. ओज, प्रसाद व माधुर्य हे जे तीन गुण मुख्यतः काव्यगुण म्हटले जातात, तेही काव्यास शोभा आणणारेच धर्म आहेत; परंतु दण्डीच्या व्याख्येप्रमाणें तेही अलंकार होतात. स्वत: दण्डी त्यांसही अलंकार म्हणतो.[२] वामन अलंकारांची व्याख्या पुढीलप्रमाणें करितो. 'काव्यास शोभा आणणारे धर्म म्हणजे गुण होत. त्यांत भर घालणारे म्हणजे अलंकार होत.[३]' ही व्याख्या स्पष्टार्थप्रतिपादक नाहीं. तीमुळें फार झाल्यास गुण व अलंकार हे निरनिराळे आहेत अशी लेखकाची समजूत आहे एवढें स्पष्ट होईल. त्यांमध्यें नक्की भेद काय आहे हें सांगितलें गेलें नाहीं. भेद असलाच तर जातीचा (Kind) नसून अंशाचा (Degree) आहे असें दिसतें. विश्वनाथ म्हणतो:—अलंकार हे 'शब्द आणि अर्थ यांचे शोभादायक धर्म आहेत; परंतु ते स्थिरधर्म नव्हेत.[४]' माधुर्य किंवा प्रसाद हे धर्म जसे त्या शब्दांत किंवा अर्थांत स्थिर असतात, तसे हे अलंकार नसतात. विशिष्ट शब्दसमुच्च-

---

१. 'काव्य शोभाकरान् धर्मानलंकारान् प्रचक्षते ।'–**काव्यादर्श**. परि. २, श्लो. १.

२. 'काश्चिन्मार्गविभागार्थमुक्ताः प्रागप्यलंक्रियाः ! ।'' परि. श्लो. ३.

३. 'गुणनिर्भरया काव्यशोभा । तस्याश्चातिशयहेतवोऽलंकाराः' ।–**काव्यसूत्र**, अधि, ४, अ. १.

४. शब्दार्थयोरस्थिरा ये धर्माः शोभातिशायिनः । **साहित्यदर्पण**, परि. १० श्लो. १

यांत माधुर्य किंवा प्रसाद असला तर तो कायम राहतो. परंतु त्याची रचना किंवा प्रयोग बदलल्यास अलंकार बदलतो. मुख व चंद्र या दोन शब्दांत माधुर्य किंवा प्रसाद काय असेल तो एकच आहे. परंतु चंद्रासारखें मुख म्हटल्यानें उपमा होते; मुखचंद्र म्हटल्यानें रूपक होतें; आणि मुख कीं चंद्र म्हटल्यानें ससंदेह होतो; असे निरनिराळे अलंकार होतात. ' अस्थिर असल्यानें गुणांप्रमाणें अलंकार हे आवश्यक आहेत असें नाहीं.[1] ' असेंही विश्वनाथ पुढें सांगतो. याही व्याख्येवरून अलंकाराचें स्वरूप स्पष्ट होत नाहीं. फक्त अलंकार गुणांचे मानानें अस्थिर असतात, एवढेंच ज्ञान आपणांस झालें. अलंकार हे शब्दार्थांचे धर्म आहेत याचा अर्थ काय ? उपमा, रूपक, ससंदेह, अर्थान्तरन्यास किंवा यमक, अनुप्रास हे अर्थालंकार किंवा शब्दालंकार अर्थांचे किंवा शब्दाचे धर्म आहेत म्हणजे काय ? वक्रोक्तिकाराचें मत सांगतांना रुय्यक म्हणतो ' अलंकार म्हणजे इष्टार्थ सांगण्याच्या निरनिराळ्या विशिष्ट तऱ्हा आहेत.[2] ' स्वतः वक्रोक्तिजीवितकार ' अलंकार म्हणजे वक्रोक्ति होय; व वक्रोक्ति म्हणजे विदग्ध लोकांची बोलण्याची तऱ्हा.[3] ' असें आपलें मत सांगतो. कोणचाही अर्थ सरळपणें न सांगतां अप्रत्यक्ष पद्धतीनें सांगणें म्हणजेच वक्रोक्ति होय; व हीच विद्वान् लोकांची बोलण्याची तऱ्हा असते, असें त्याचें म्हणणें दिसतें. मुख सुंदर आहे असें सरळ न सांगतां तें चंद्रासारखें आहे, तें चंद्रच आहे, तें मुख कीं चंद्र असा संशय पडला, मला तो चंद्रच वाटला होता, तो चंद्राप्रमाणें कलंकित नाहीं इत्यादि प्रकारांनीं तोच भावार्थ सांगितला आहे व असे उपमा, रूपक, ससंदेह, भ्रान्तिमान्, व्यतिरेक इत्यादि अलंकार साधले आहेत. अर्थात् अशी रचना विदग्धांनाच मात्र यावयाची. अडाणी लोकांना नव्हे, हें उघड आहे. सर्व अलंकारांचें सामान्य स्वरूप याप्रमाणें आहे. सरळ अर्थ अप्रत्यक्षरीत्या पण आल्हाददायक रीतीनें सांगण्याच्या तऱ्हा म्हणजेच अलंकार होत. या तऱ्हा अनंत असूं शकतात. तेव्हां अलंकारही अनंत असूं शकतील.[4] अलंकारांची आजची संख्या परिपूर्ण आहे असें नाहीं. त्यांत जशी पूर्वीपासून भर पडत आली तशी आजही पडत राहणें शक्य आहे. कारण पूर्वी ज्ञात असलेला अर्थ नवीनतेनें सांगण्यामध्येंही कवीचें कौशल्य आहे. आज नवीन अलंकारांची भर पडत नाहीं याचें कारण त्याकडे कोणी लक्ष देत नाहीं, एवढेंच. बोलण्याच्या किंवा अर्थव्यक्ति करण्याच्या नवीन व आल्हाददायक तऱ्हा लक्षांत घेऊन त्यांचें नामाभिधान करणें एवढेंच व्हावयाचें असतें. उत्तर, लेश, अनुज्ञा, अवज्ञा इत्यादि सापेक्षतः नवीन अलंकारांची उत्पत्तिही अशीच झालेली आहे.

---

१. अस्थिरा इति नैषां गुणवदावश्यकी स्थितिः । साहित्यदर्पण, परि. १० श्लो. १

२. अभिधानप्रकारविशेषा एव चालंकाराः । अलंकारसर्वस्व, पृ. ८

३. उभौ एतौ अलंकार्यौ, तयोः पुनरलंकृतिः ।

४. वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यभङ्गीभणितिरुच्यते ॥ वक्रोक्तिजीवित, १-११

५. अनंताहि वाग्विकल्पाः । तत्प्रकारा एव चालंकाराः । ध्वन्यालोक पृ. २१०

अलंकाराचें स्वरूप अधिक स्पष्ट व्हावें म्हणून जयरथानें[1] सांगितलेल्या दोन

दोन विशेष

तत्त्वांचा उल्लेख करणें आवश्यक आहे. अलंकार म्हणजे वाग्विकल्प होय हें खरें आहे. पण त्यांत पुढील दोन गुण आवश्यक आहेत. पाहिला गुणविशेष, सौंदर्यचमत्कृति अथवा हृद्यत्व हा होय. उपमा हृद्यत्वयुक्त असेल तरच ती अलंकार होऊं शकते. उपमेमध्यें सादृश्य सांगावयाचें असतें, परंतु तें एखादी वस्तु कशी आहे हें समजावून देण्याकरितां नसून तिचें सौंदर्य सांगण्याकरितां आहे. ओठ बिम्बफलासारखे आहेत असें म्हणण्यांत ते तोंडल्याइतके आहेही आहेत असें म्हणण्याचा हेतु नसतो. ते लाल आहेत एवढेंच सांगण्याचा असतो. परंतु हें सौंदर्य न सांगतां नुसतेंच साधें औपम्य दाखविलें तर तो अलंकार होणार नाहीं. हिंदुस्थानचा आकार त्रिकोणासारखा आहे असें म्हटल्यानें सादृश्य दाखविलें गेलें तरी उपमा अलंकार झाला नाहीं. घृत हेंच आयु आहे (किंवा 'आयुर्वेदम्') म्हटल्यानें दोन गोष्टींचा अभेद दाखविला असला तरी तें रूपक किंवा अतिशयोक्त्यलंकार होऊं शकणार नाहीं. ही एक स्वाभाविक गोष्ट सांगितली आहे. घृत खाल्लें कीं शक्ति यावयाची व आयुष्य वाढावयाचें हा शास्त्रीय व व्यावहारिक सिद्धान्तच आहे. यांत नवीन तें काय सांगितलें ? असें कांहीं तरी नवीन ही अलंकारांत लागतें; आणि हें कवीच्या डोक्यांतून निघालें पाहिजे. व्यवहारांतलें असतां कामा नये. यासच 'कविप्रतिभात्मकत्व' असें म्हटलें आहे व जयरथानें सांगितलेला अलंकारांचा दुसरा विशेष वा तत्त्व हेंच आहे. हें तत्त्व लाविलें असतां यथासंख्य, परिकर, स्वभावोक्ति हे अलंकारच होऊं शकत नाहींत. यथासंख्य अलंकारांचा प्राण जो शब्दांचा एक विशिष्ट क्रम, परिकर अलंकारांतील विशेषणाचें साभिप्रायत्व किंवा स्वभावोक्तीमधील यथातथ्य वर्णन यांत कविप्रतिभेचा संबंध नाहीं. हे सारे विविध गुण कोणच्याही लेखनास आवश्यक आहेत. ते नसले तर मात्र दोष होतो. या गुणांनीं कांहीं एक विशिष्ट चारुता आली तरी ती तादृश 'कविप्रतिभात्मक' नाहीं. म्हणून यास अलंकार पदवी देतां येत नाहीं, असें कित्येकांचें म्हणणें आहे. सारांश, रम्यत्व तर पाहिजेच; पण तें कविप्रतिभानिर्मित पाहिजे, तरच अलंकार होईल.

अलंकाराच्या विशेषांत आणखीही एका गुणाची वा दोषाची भर घातली पाहिजे

अतिशयोक्ति

असें दिसतें. तो म्हणजे अतिशयोक्ति होय. दण्डी व भामह या दोघांनींही हिची महती वर्णन केली आहे. ही सर्व अलंकारांत श्रेष्ठ आहे.[2] दुसऱ्याही अलंकारांचा ही एक मुख्य आधार आहे व हिला

---

१. कविप्रतिभात्मकस्य विच्छित्तिविशेषात्मकस्यालंकारत्वात् ।

—अलंकारसर्वस्व टीका-विमर्शिनी पृ. १४४

२. 'असावतिशयोक्तिः स्यादलंकारोत्तमा यथा ।' काव्यादर्श, परि. २, श्लोक २१४..

साम्या वागीशांनीं मान दिला आहे असें दण्डी म्हणतो.[1] भामह म्हणतो कीं, हीच जिकडेतिकडे वक्रोक्तिरूपानें दिसतें. तिनेंच अर्थाला चारुता येते, हिच्या वांचून कोणता अलंकार शक्य आहे ? तरी कवींनीं हिजसंबंधीं आस्था बाळगिली पाहिजे.[2] भामह अतिशयोक्तीसच वक्रोक्ति म्हणतो हें उघड आहेः आणि हें बहुधा खरें आहे. आपण जें कांहीं स्तुतिनिंदात्मक बोलतों, त्यांत अतिशयोक्ति असल्याखेरीज आपलें बोलणें चित्ताकर्षक किंवा परिणामकारक होऊं शकणार नाहीं. स्त्रीमुखास चंद्र किंवा कमल कल्पिण्यांत, नासिकेस चांपेकळी, अग्रहस्तास कमलनाल व पायांस पंकज म्हणण्यांत, ऊरूंस रम्भेची उपमा देण्यांत, दुष्ट हृदयास वज्र असें संबोधण्यांत, पुरुषांस शार्दूल म्हणून गौरविण्यांत, भाषणास प्रवाह, वाङ्मयास उदधि इत्यादीं विशेषणें देण्यांत थोडीफार अतिशयोक्ति ही असतेच. परंतु ही अतिशयोक्ति आहे असें आज वाटेनासेंही झालें आहे. या अतिशयोक्तीनें संस्कृत काव्यांत अत्यंत धुडगूस घातला आहे. त्यामुळें काव्य म्हणजे कांहीं असंभाव्य, व्यावहारिक जगास सोडून केलेलें वर्णन अशी जर समजूत झाली, तर त्यांत लोकांचा दोष नसून कवींचाच आहे. अतिशयोक्ति करावी, पण तिला कांहीं मर्यादा आहेत कीं नाहींत ? एकाद्या स्त्रीची कटि सिंहाच्या कटीसारखी आहे म्हटल्यास चालेल; परंतु ती मुठींत मावण्याजोगी ('मुष्टिमेय') आहे असें म्हणण्यांत अप्रयोजकपणा नाहीं काय ? स्त्रीचे नेत्र दीर्घ असतील; पण ते कानापर्यंत पोहोंचत असत, असें म्हणण्यानें आपण तीस कुरूपता आणतों हेंही लक्षांत येऊं नये काय ? अलंकारांचा उद्देश शोभा देण्याचा आहे, वैरूप्य आणण्याचा नाहीं. याच प्रकारच्या असंभाव्य अतिशयोक्तीस कंटाळून मम्मटानें पुढील गोष्टींस आक्षेप घेतला आहेः—

'पातालमिव ते नाभिः स्तनौ क्षितिधरोपमौ ।
वेणीदण्डः पुनरयं कालिन्दीपातसंनिभः ॥—काव्यप्रकाश, उ. १०, ५८७

मम्मटानें दिलेल्या या उदाहरणांत अतिशयोक्तीचा उत्कर्ष झाला आहे. परंतु दुसरीं अशीं पुष्कळ उदाहरणें सांपडतील कीं, जीं संस्कृत वाङ्मयांत सर्वमान्य झाली असूनही आजकाल अतिशयोक्त समजलीं जातील.

कृत्रिमता

यावरून एवढें ध्यानांत येईल कीं, अलंकारांत कृत्रिमताच फार असते, स्वाभाविकता कमी. अलंकारांचे दंडीनें जे दोन भेद केले आहेत त्यावरूनही हेंच दर्शित होतें. अलंकारांची चर्चा करितांना त्यानें प्रथम स्वभावोक्ति अलंकार हा इतरांपासून दूर काढून इतर अलंकारांची चर्चा वेगळी केली आहे. इतर अलंकारांत व हींत भेद अतिशयोक्तीचा मुख्य आहे; व म्हणूनच कांहीं साहित्यशास्त्रज्ञांनीं स्वभावोक्तीस अलंकार पदवी नाकारिली आहे.

---

१. 'अलंकारान्तराणामप्येकमाहुः परायणम् ।
वागीशमहितामुक्तिमिमामतिशयाह्वयाम् ॥'—काव्यादर्श, परि. २, श्लो. २२०.

२. 'सैषा सर्वैव वक्रोक्तिरनयार्थो विभाव्यते ।
यत्नोऽस्यां कविना कार्यः कोऽलंकारोऽनया विना ॥' भा. लं. परि. २. ८५

आधुनिक मराठी किंवा जुन्याही कवितेंत, अलंकारांचा सापेक्ष अभाव याच कारणाकरितां असावा. बहुतेक अलंकार हे अतिशयोक्तस्वरूपाचे असल्यानें व अशी अतिशयोक्ति करण्याची प्रवृत्ति अलीकडे अत्यंत कमी झाल्यानें या अलंकारास जागा उरली नाहीं. वस्तुस्थितिदर्शन हें हल्लींच्या काव्याचें वैशिष्ट्य असल्यानें अस्वाभाविक कल्पना करणें हल्लींच्या कवींकडून होत नाहीं. ओठ कितीही लाल असले तरी बिम्बफलें समजून शुकानें त्यांवर चंचुप्रहार केला, हें विधान हल्लींच्या कवींच्या हातून होणार नाहीं. चांदणें कितीही शुभ्र असलें तरी पातळ समजून कोणी तें नेसावयास घेऊं पाहील हें असंभाव्य वाटतें. डोळे काळेभोर असले तरी भुंगे म्हणून कोणी फसेलसें वाटत नाहीं. हीं व अशासारखीं दुसरीं अतिशयोक्त विधानें करणें हल्लींच्या काळीं कवींसही अशक्य झालें आहे. व्यावहारिक जगाच्या बाजारांतून दूर प्रशांत अशा निराळ्याच काल्पनिक जगांत वाचकांस नेऊन सोडणें हें एक काव्याचें ध्येय असेल; तरी तें काल्पनिक जग असंभाव्य कल्पनांवर मात्र उभारलेलें असतां कामा नये. काव्य म्हणजे सत्यास सोडूनच असलें पाहिजे असें नाहीं. तें परिणामकारक व्हावें म्हणून कमी-अधिक वर्णन करण्याची थोडी-बहुत सवड असली, तरी वर्णनीय वस्तूंच्या खऱ्या स्वरूपाचा अपलाप करितां येतो असें नाहीं. बरें इतकी अतिशयोक्ति करून त्या वर्णनीय वस्तूंस चारुता किंवा रम्यत्व येतें अशी समजूत असेल तर तें चुकीचें होईल. अतिशयोक्तीनें मूळ सौंदर्याचा ऱ्हास मात्र व्हावयाचा. एका चित्रकारानें स्त्रीच्या अवयवांच्या ठिकाणीं त्यांचीं उपमानें ठेऊन एक उपहासचित्र काढिल्याचें वाचकांस माहीत असेलच. सारांश, ही अतिशयोक्ति कृत्रिमता आणते इतकेंच नव्हे, तर उपहास्यता आणिते; तेव्हां अलंकाररचना करतांना हा दोष टाळूनच कवींनीं लेखन करणें आवश्यक आहे. हीच अभिरुचि अधिक चांगली ठरेल व तीसच अनुसरून आजचे कवी जात आहेत असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

अलंकार अर्थविकास

अलंकारांचें स्वरूप अधिक स्पष्ट व्हावें म्हणून अलंकार या शब्दाच्या अर्थ-विकासाकडे लक्ष देणें आवश्यक आहे. अलंकाराचा व्यावहारिक अर्थ दागिने, भूषणें असा आहे. त्यांचें मुख्य काम शरीरास शोभा देण्याचें आहे. ते शरीरावर कायम राहावयाचे नसून त्यापासून ते विलग करितां येतात; ते अंगभूत नव्हेत, अंगावर वाटेल तेव्हां घालावयाचे आहेत. हेंच काम काव्यशरीरासंबंधीं काव्यालंकारांचें आहे अशी संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांची समजूत आहे व म्हणूनच त्यांसही अलंकार असें म्हटलें आहे. ते कटकासारखे[1] आहेत, अंगदासारखे[2] आहेत असें वर्णन संस्कृत ग्रंथकार करितात. दण्डीनें केलेल्या गुण व अलंकार यांच्या घोंटाळ्यामुळें हें वर्णन काव्यालंकारांचा गुणापासून भेद दर्शविण्याकरितां पुढील लेखकांना करणें भाग पडलें आहे. गुण व अलंकार यांचेमधील भेद त्यांच्या मतें पुढीलप्रमाणें आहे. गुण हे आत्म्याचे व शरीराचे अंगभूत धर्म आहेत. व्यवहारांत एकाद्या माणसांत

१. 'अङ्गाश्रितास्त्वलंकारा मन्तव्याः कटकादिवत्।' ध्वन्यालोक, उ. २, का. ७

२. विश्वनाथ-साहित्यदर्पण परि. १०, का. १-वृत्ति.

जैसे शौर्यधैर्यादि आत्म्याचे व सुंदर बांधा, गौर वर्ण, नीटस चेहरा इत्यादि शरीराचे धर्मगुण म्हटले जातात, तसेंच ओज, प्रसाद, समता, माधुर्य, उदारता इत्यादि शब्दांचे व अर्थांचे धर्म हे काव्यगुण समजावयाचे. ते शब्दार्थापासून निराळे करितां येत नाहींत. व्यवहारांतही एकाद्या व्यक्तीचे उपरिनिर्दिष्ट गुण त्या व्यक्तीपासून निराळे करितां येणें अशक्य आहे. जी गोष्ट गुणांची तीच दोषांची; व जी व्यवहारांत एकाद्या व्यक्तीची तीच काव्याचीही. गुण असोत वा दोष असोत, ते शरीरापासून वा आत्म्यापासून दूर करितां येत नाहींत. परंतु अलंकारांचे बाबतींत मात्र निराळी स्थिति आहे. आंगठी, गोफ, सरी, वाकी, नथ इत्यादि व्यावहारिक दागिने जसे मर्जीप्रमाणें व सोईप्रमाणें शरीरावरून दूर करितां येतात, तद्वत्‌च उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा इत्यादि अलंकार काव्यशरीरापासून दूर करितां येतात; व नुसत्या साध्या शब्दांत तोच अभिप्राय सांगतां येतो. या व्यावहारिक अलंकारांखेरीज एकाद्या व्यक्तीचें अस्तित्व संभवतें, एवढेंच नव्हे तर तिच्या ठिकाणीं अनुपम सौंदर्यही असूं शकतें; त्याप्रमाणें काव्यालंकारांच्या खेरीजही काव्य-व सुंदर काव्यही—असूं शकेल व शकतें. म्हणूनच विश्वनाथानें यांची आवश्यकता आहेच असें नाहीं, असें स्वच्छ सांगितलें आहे.[1] असें जरी असलें तरी अलंकारांनीं काव्य-शरीरास थोडीबहुत शोभा येतेच, हें नाकबूल करणें अशक्य आहे. मूळचें सौन्दर्य कितीही असलें तरी तें अलंकारांनीं वाढणार नाहीं असें नाहीं. आतां अलंकारांना किती महत्त्व द्यावयाचें व मूळच्या सौंदर्यास किती द्यावयाचें हा प्रश्न व्यक्तिनिष्ठ आहे. 'व्यक्ति तितक्या प्रकृति' या न्यायानें याबद्दल एकमत होणें कठिण आहे. जुन्या वळणाच्या लोकांना गोंडेफुलें, सरी-वाकी, वाळ्या-बुगड्या, नथ-पैंजण अशा अलंकारांनीं युक्त अशीच वधू पसंत पडेल, तर त्यांत नवल करण्याजोगें कांहीं नाहीं; उलट नव्या मंडळीस हातांत नुसते बिलवर, गळ्यांत एकच एकदाणी व नाकांत नुसतीच चमकी असणें आवडेल; अथवा नव्या जुन्यांत कोणी जुनी नवी अशी पद्धति स्वीकारील. कसेंही असलें तरी अलंकारांनीं शरीरास शोभा प्राप्त होते ही गोष्ट निर्विवाद आहे. देश-काल-रुचि-भिन्नत्वें अलंकारांची संख्या, त्यांचें स्वरूप व उपयोग यांमध्यें फरक पडणें साहजिक, किंबहुना आवश्यक असलें तरी, अलंकारांची अनवश्यकता सिद्ध होत नाहीं, किंवा शोभादायकताही नाकबूल करितां येत नाहीं. कलेचें मुख्य ध्येय सौंदर्यसमीक्षा हेंच असल्यानें अंतरंगाप्रमाणें बहिरंगाकडे लक्ष पुरविणें तिला भाग आहे. या दृष्टीनें काव्याच्या बहिरंगासच शोभा देणारे जे हे अलंकार त्यांचाही विचार व अभ्यास करणें क्रमप्राप्त आहे. आतां अलंकारपरिधानाच्या हौसेमुळें मानसिक किंवा अंतस्थ सौंदर्याची वाण आपण व्यवहारांत अनुमित करितों, तशी काव्यप्रांतांतही केल्यास वावगें होणार नाहीं हें खरें आहे. पुष्कळ वेळां अलंकारांनीं नटलेली कवितारमणी अज्ञ जनांस दिपवून टाकील आणि तीसच ते सौंदर्याची उच्च पदवी अर्पण करितील; परंतु खऱ्या सहृदयास शारीरिक सौंदर्यापेक्षां मानसिक सौंदर्य असें अधिक मोहील व

---

१ 'अस्थिरा इति नैषां (अलङ्काराणां) आवश्यकी स्थितिः।' साहित्यदर्पण, पृ. १०, १.

प्रसंगविशेषीं फाजिल नटवेपणाची किंवा अलंकारांची चीडच येईल, तशी गोष्ट काव्यामध्येंही होईल. यास्तव उत्तम उपाय म्हणजे सदभिरुचीस अनुसरून असाच या अलंकारांचा उपयोग करणें हा होय. ते डोळ्यांवर न येतां त्यांनीं शोभा मात्र यावी, ते पेलण्याकरितां शरीराचे हाल केव्हांही होतां कामा नयेत. व्यवहारांत काय किंवा काव्यांत काय, कृत्रिमता केव्हांही अनुचितच होय. काव्य म्हणजे उत्कट भावनांचा उद्रेक असेल तर अलंकारांच्या कृतिमतेस कोठेंच वाव नाहीं. पण एक तर काव्य म्हणजे उत्कट भावनांचा अनिर्बंध उद्रेक नाहीं; व दुसरें काव्यांत जितकी नैसर्गिकता तितकीच कलाही अंतर्भूत झाली आहे. म्हणून कांहींशा कृत्रिमतेस काव्यांतही स्थान आहेच. व्यवहारांतही मनांत येईल तसें बोलणें व चालणें जसें स्वाभाविक असलें तरी पुष्कळ वेळां रानटीपणाचें समजलें जातें, तसेंच मनमोकळे व अकृत्रिमतेनें वागणारे लोकही सदभिरुचीस आवश्यक अशा तऱ्हेचा कृत्रिम शिष्टाचार पाळतातच कीं नाहीं? त्यामुळें एकमेकांमधील व्यवहारांतील गोडी जात नाहींच; उलट त्यास एक प्रकारची मधुर शोभाच येते. असें असल्यानें साध्याही अलंकारांची कृत्रिमता ज्या काव्यास सोसणार नाहीं, तें काव्य अजून संस्कृतीच्या बाल्यावस्थेंतच आहे असें म्हटलें पाहिजे. उलटपक्षीं सर्व शरीरावर दागिने घालून तें झांकून टाकावयाचेंच पण आंतील सुंदर हृदयाचा व आत्म्याचा मागमूसही लागूं द्यावयाचा नाहीं, हेंही इष्ट नव्हे. एक वेळ अलंकाराचा अभाव पुरवला पण त्याचें भरगच्च प्रदर्शन नको असेंच कोणाही सहृदयास वाटेल. याप्रमाणें अलंकारांची उपयुक्तता व आवश्यकता यांच्या मर्यादांचें विवेचन झालें.

अलंकार कीं विभ्रम? वस्तुत: काव्यालंकारांस काव्यशरीराहून निराळे मानितां येणार नाहीं. कोणतेही अलंकार घ्या, मग ते शुद्ध असोत, कीं मिश्र असोत, शब्दार्थांचे बनलेले असतात. मागेंच उल्लेखिलेले उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा इत्यादि अलंकार हे शब्दार्थांचेच झालेले आहेत; आणि शब्दार्थ म्हणजे तर काव्याचें शरीर होत. अलंकार म्हटले कीं, ते शब्दार्थरूपी काव्यशरीरापासून निराळे हवेत. ते तसे शरीरापासून सुटे असतील तरच त्यांस अलंकार असें म्हणतां येईल. परंतु काव्यालंकारांस या शब्दार्थ-शरीरापासून केव्हांही सुटे ठेवितां येणार नाहीं. व्यावहारिक अलंकारांस शरीरापासून निराळें असें अस्तित्व असतें, तें यांस देतां येत नाहीं. कारण कोणचेही काव्यालंकार घ्या, ते शब्दार्थांचेच बनलेले असतात. याप्रमाणें काव्याचें शरीर जसें शब्दार्थ, तसेंच अलंकारांचें शरीरही शब्दार्थच. अर्थात् एवढ्यानेंच त्यांचें व काव्यतत्त्वाचें ऐक्य होणार नाहीं, हें लक्षांत ठेवणें जरूर आहे. परंतु यामुळें अलंकारांसच काव्यात्म्याचें महत्त्व देणारी कांहीं मंडळी निघावी हें साहजिक आहे. ज्यांस आपण काव्यालंकार असें म्हणतो, ते काव्यशरीरापासून निराळे करितां येत नसल्यानें, त्या काव्यशरीरांतच त्यांची सोय लावून देणें भाग आहे व ती व्यवस्था कदाचित् पुढीलप्रमाणें लावितां येईल. संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांचीच अभिमत अशी उपमा घेऊन बोलावयाचें झाल्यास काव्यालंकार हे कवितारमणीच्या सौंदर्याच शोभा

आणणारे ललितविभ्रमच होत. अग्रहस्तांची सुंदर मोडणी, नेत्रकटाक्ष, मानेचा मुरडा, ओठांची सुललित व अर्थपूर्ण हालचाल, उठण्याबसण्यांतील लालित्य, चालण्यांतही व्यक्त होणारी ऐट या गोष्टी जशा शरीरापासून निराळ्या नसूनही, त्यामध्यें सहज नसतात, पण तरीही शोभादायक असतात, तसेंच काव्यालंकारही आहेत. तेही शब्दार्थरूपी काव्यशरीरापासून पृथक् करितां येणें शक्य नाहीं. तथापि साध्या वचनांत ते सांपडतील असें नाहीं. एकाद्या साध्या भोळया स्त्रीमध्यें तिच्या शरीराच्या आधारानेंच असणारेही ललितविभ्रम न सांपडणें जसें शक्य आहे, तसेंच साध्या काव्याचेंही. साऱ्याच रमणींना हे ललितविभ्रम अवगत असतील असें नाहीं. तसेंच साऱ्यांच्याच काव्यांत हे अलंकार किंवा विभ्रम असतील असें नाहीं. जी गोष्ट दागिन्यांची तीच या विभ्रमांची. ते जसे शोभादायक तसे हेही शोभादायक आहेत; ते जसे अस्थिर म्हणजे कायमचे नव्हेत, तसेच विभ्रमही आहेत; किंबहुना अधिकच तसे आहेत. ते जसे केव्हां शरीरावर दिसतील, केव्हां न दिसतील, तसे हेही दिसतील वा न दिसतील. सारांश, आजपर्यंत अलंकारांचीं जीं वर्णनें संस्कृत ग्रंथकारांनीं केलीं आहेत तीं सारीं या विभ्रमांस लागू पडतील. फरक एवढाच कीं, दागिन्यांना शरीराखेरीजही जें एक स्वतंत्र अस्तित्व असूं शकतें, तसें यांचें नाहीं. दागिन्यांचें उपादानकारण शरीर नसून सोनें, चांदी वा मोतीं अशासारख्या स्वतंत्र वस्तू असतात. पण या विभ्रमांची गोष्ट निराळी आहे. त्यांचें उपादान म्हणा, आधार म्हणा, स्वतः शरीराचें असतें. आज ज्यांस आपण काव्यालंकार म्हणतों ते, काव्यशरीर जे शब्दार्थ, त्यांपासून दूर करितां येत नाहींत. शब्दार्थच त्यांचें उपादान आहेत. याप्रमाणें अलंकारांस विभ्रम म्हणणेंच योग्य होईल. यांत नुसता नांवाचाच फरक आहे असें नाहीं तर कल्पनेचाही आहे. अलंकारांचें परकीयत्व वा बाह्यत्व जाऊन त्यांस शरीरांतर्गतत्व किंवा काव्यस्वकीयत्व येतें. आनन्दवर्धनाचार्यांनीं त्यांस एकदां जें बाह्यत्व दिलें व तसें करितांना जो कमीपणा त्यांस दिला, तो थोड्याबहुत अंशानें तरी या दृष्टीनें कमी होईल व अलंकारांस आपल्या काव्यांत जें महत्त्व आलें, त्याचें थोडेंसें समर्थन होईल असें वाटतें. अर्थात् गुणांइतकें महत्त्व या विभ्रमांस नाहींच. अलंकारांच्या अतिरेकासंबंधानें जें मागें सांगितलें तेंच या विभ्रमांसंबंधानें खरें आहे. व अलंकारांकडे पाहण्याच्या या एका नवीन दृष्टीनें त्यांचें महत्त्व थोडेंसें वाढलें तरी एकंदर काव्यांगांमध्यें पदवी फारशी वाढली असें नाहीं. गुणांचें महत्त्व त्यांस कधींच यावयाचें नाहीं.

अलंकार-भेद

येथवर अलंकारांच्या सामान्य स्वरूपाविषयीं चर्चा झाली. आतां त्यांच्या विशेष स्वरूपाकडे वळूं. काव्यशरीरामध्यें शब्द व अर्थ दोन्ही येतात, व अलंकार हे शरीरावर घालावयाचे अशी कल्पना असल्यानें अलंकारांची साहजिकच पुढीलप्रमाणें विभागणी झाली. पहिले शुद्ध शब्दालंकार, दुसरे शुद्ध अर्थालंकार, व तिसरे मिश्र शब्दार्थालंकार. शब्दापेक्षां अर्थाला सापेक्ष महत्त्व असल्यानें त्याचीच चर्चा अधिक विस्तृत प्रमाणावर झाली आहे. बहुतेक ग्रंथकारांनीं शब्दालंकारांचा प्रपंच फार थोडक्यांत आटपला आहे. अर्थालंकारांची संख्या शें सवाशेंपर्यंत

गेली असतां शब्दालंकारांची संख्या मात्र सात आठवर जाऊं नये हें याचेंच निदर्शक आहे. आणि शब्दालंकारांकडे झालेलें हें दुर्लक्ष्य स्वाभाविक व योग्यही आहे. शब्द हे काव्यशरीराचें अत्यंत स्थूल असें रूप असल्यानें सहृदयास त्यांत फारशी मौज वाटत नाहीं हें त्याचें कारण आहे. सहृदयाची किंवा सदभिरुचिसंपन्न व्यक्तीची प्रवृत्ति जडापासून चेतनाकडे, स्थूल किंवा ढोबळ जें आहे त्यापासून सूक्ष्म व अप्रत्यक्ष गोष्टीकडे असते. म्हणूनच शब्दांस जीव आणणारा व त्यापेक्षां सूक्ष्म असा जो अर्थ त्याकडेच त्याचें लक्ष वेधलें तर तें आश्चर्यकारक नाहीं.

या तीन प्रकारांमधील भेद स्पष्ट दाखविणें जरूर आहे. शुद्ध शब्दालंकारांत जें रम्यत्व किंवा वैचित्र्य असतें तें फक्त शब्दांवरच अवलंबून असतें. त्या विशिष्ट शब्दाऐवजीं त्या ठिकाणीं त्याच अर्थाचे जर दुसरे शब्द घातले तर तें रम्यत्व वा वैचित्र्य नाहींसें होतें, व त्यामुळें तेथला अलंकारही नाहींसा होतो. केवळ शब्दांवर अवलंबून असल्यानें अशा अलंकारांस शब्दालंकार म्हणतात. उदाहरणार्थ:—

शब्दालंकार

स्वर्गीय तुझ्या आलापानें । गा कविहृदयीं मंजुळ गाणें ॥

या ओळींत यमक हा शब्दालंकार आहे. येथें 'गाणें' या शब्दाऐवजीं 'गीत' हा त्याच अर्थाचा दुसरा शब्द घातला असता तर यमक झालें नसतें. त्याप्रमाणेंच,

गगनांत शशी निशीं प्रकाशे ।

या चरणांत 'श' चा अनुप्रास साधला आहे. त्या चरणाऐवजीं 'व्योमीं रात्रीं चंद्र विराजे' असा त्याच अर्थी शब्दप्रयोग केल्यास अनुप्रास नाहींसा होईल. हीच गोष्ट पुनरुक्तवदाभास किंवा चित्रबंधासंबंधींही आहे.

शुद्ध अर्थालंकार हे आपल्या वैचित्र्याकरितां विशिष्ट शब्दांवर अवलंबून नसतात. त्याच अर्थी दुसरे शब्द घातले तरी चालतील. मुखकमल म्हटलें काय किंवा मुखसरोज म्हटलें काय, मुखचंद्र म्हटलें काय किंवा मुखेन्दु म्हटलें काय, त्यामुळें होणारें रूपक किंवा त्यास आधारभूत औपम्य नाहींसें होत नाहीं. परंतु जेव्हां अर्थालंकार आपल्या वैचित्र्याकरितां शब्दांवर अवलंबून असतो, तेव्हां मिश्र प्रकार होतो. छेकापन्हुति, समासोक्ति, व्याजस्तुति, व इतर श्लिष्ट अलंकार असेच मिश्र असतात. रामजोशाची लावणी छेकापन्हुतीकरितां प्रसिद्धच आहे. त्यापैकीं 'अंबरगत परि पयोधरातें' या ओळीमधील अंबर व पयोधर हे शब्द काढिले असतां व त्यांऐवजीं आकाश व जलद हे शब्द घातल्यास श्लेष नाहींसा होऊन अपन्हुतीही अशक्य होऊन बसेल. 'विद्वन्मानसहंस.' या परंपरितरूपकांतही मानस या शब्दाऐवजीं दुसरा शब्द घातला तर हंसाचा संबंध लागणें कठीण होऊन रूपक अशक्य होईल. अशा ठिकाणीं हा अलंकार मिश्र होतो. पुष्कळ वेळां अर्थालंकार व शब्दालंकार एकाच श्लोकांत पण परस्पर निरपेक्ष असे असतात त्यांस मिश्र म्हणण्याचें कारण नाहीं. यमकानुप्रास हे अर्थालंकारांच्या फारसे आड येऊं शकत नाहींत. ते असले तरी

अर्थालंकार

हरकत नाहीं; नसले तरी त्यांवांचून अर्थालंकार अडून राहतो असें नाहीं. याप्रमाणें हें अलंकारांचें बाह्यांगावरून वर्गीकरण झालें.

शब्दालंकारांविषयींची अधिक चर्चा येथें न करितां अर्थालंकारांच्या विभाग-व्यवस्थेकडे आधीं वळणें बरें. अर्थालंकारांचें निरीक्षण केल्यास असें दिसून येईल कीं, बऱ्याचशा अलंकारांच्या

साम्य व विरोध

मुळाशीं साम्य किंवा विरोध आहे. उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, उपमेयोपमा, अनन्वय, ससंदेह, भ्रान्तिमान, अपन्हुति, समासोक्ति, अप्रस्तुतप्रशंसा, अतिशयोक्ति, स्मरण, सम, सामान्य, तद्गुण, मीलित, निदर्शना इत्यादि अनेक अलंकार प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणें सादृश्यावर आधारलेले आहेत. उलटपक्षीं विरोध, विषम, असंगति, विभावना, विशेषोक्ति, विशेष, अतद्गुण, लेश, तिरस्कार, अनुज्ञा, अवज्ञा, उल्लास, विषादन, प्रत्यनीक, प्रतीप, विचित्र, अधिक इत्यादि अलंकार प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणें विरोधावर उभारलेले आहेत. अर्थात् या दोन्हीतही न येणारे असे कांहीं अलंकार आहेत. परंतु वर निर्दिष्ट केलेले दोन संघ अधिक व्यापक व महत्त्वाचे आहेत. इतक्या विविध अलंकारांस जन्म देणाऱ्या या दोन्ही गोष्टींविषयीं जरासा अधिक खोल विचार करणें आवश्यक आहे. या दोन्हीं गोष्टींनीं अलंकारांत इतकी भर पडण्याचें कारण आपल्यास मनुष्यस्वभावांतच पाहिलें पाहिजे. कोणतीही नवीन गोष्ट आपण पाहिली कीं ती कशासारखी आहे किंवा कशासारखी नाहीं हेंच आपण प्रथमतः लक्षांत घेतों. नवीन गोष्ट कशी आहे हें नीट लक्षांत रहावें म्हणून आपण ती आपल्यास माहित असलेल्या एखाद्या गोष्टीसारखी आहे काय असें पाहतों व त्या गोष्टीशीं ती संबद्ध करितों. परंतु त्याच वेळीं ती आणि ही यांचा घोंटाळा होऊं नये म्हणून त्यामधला विरोधही ध्यानांत घेतों. साम्य व विरोध हे याप्रमाणें आपल्या स्मरणशक्तीचे दोन निरनिराळे खटके आहेत. म्हणूनच सर्व ज्ञान तुलनात्मक आहे असें म्हणतात, व तुलना हें ज्ञानाचें प्रमाण वा साधन समजलें गेलें आहे. काव्याचें ध्येय सृष्टींतील पदार्थांचें सौंदर्यसमीक्षण हें असल्यानें तें करितांना व दुसऱ्यास समजावून सांगतांना आपल्यास या तुलनात्मक पद्धतीचा फार उपयोग होतो. वेदांसारख्या अगदीं जुन्या ग्रंथांतही या उपमा अलंकाराचें अस्तित्व दिसून येतें; इतकेंच नव्हे तर कोणत्याही वाङ्मयांत हा अलंकार सांपडणार नाहीं असें होणार नाहीं. अगदीं जंगली लोकांतही हिचें अस्तित्व कदाचित् दिसून येईल, पण साधारणपणें लोक-गीतें ज्या समाजांत तयार होऊं लागतात, त्यांच्या त्या वाङ्मयांत हिचें अस्तित्व दिसून येतें. उदाहरणार्थ, एका कोळयाच्या ताडांतील पुढील ओळी पहा. तो आपल्या प्रियेचें वर्णन करीत आहे.

> आलिस माझ्या ध्येना । आलिस माझ्या ध्येना । आलिस माझ्या ध्येना ।
> असं ओतिव कांचेचं भांड तसा नमुनाऽऽ । जी जी ॥

येथेंही आपल्या प्रियेच्या सौन्दर्याचें यथार्थ वर्णन करण्याची उत्कट इच्छाच दिसून येते व ती त्या कोळ्यानें पाहिलेल्या सदृश अशा वस्तूंच्या आधारें व्यक्त झाली आहे. ओतीव

भांध्याची सफाई, व बांधेसूदपणा त्यास सांगावयाचा आहे. सारांश, औपम्य किंवा साम्य, कोणत्याही लेखनांत विशेषत: काव्यवाङ्मयांत एक महत्त्वाचें साधन होतें. भरतानें सांगितलेल्या चारच अलंकारांत उपमेचा अन्तर्भाव झाला आहे, हेंही उचितच आहे.

उपमेचें प्रयोजन

उपमेच्या प्रयोजनासंबंधीं विचार येथें प्रस्तुत होईल. उपमा हा एक अलंकार आहे व वर सांगितल्याप्रमाणें उपमान हें ज्ञानाचें प्रमाण आहे असेंही कित्येकांचें मत आहे. यामुळें उपमेचें द्विविध प्रयोजन संभवतें. एक वाक्यार्थास अलंकृत करावयाचें व दुसरें वाक्यार्थाचें यथार्थ ज्ञान किंवा स्पष्टीकरण करावयाचें. उपमेचा अलंकार म्हणून विचार करीत असतांना पहिलेंच प्रयोजन अधिक संमत असतें हें निराळें सांगावयास नको. हिंदुस्थानचा आकार त्रिकोणासारखा आहे असें म्हटल्यानें वाक्यार्थाचें स्पष्टीकरण झालें तरी त्यास चारुत्व आलें असें कोणी म्हणणार नाहीं. असें असलें तरी वाक्यार्थास शोभा आणतांना तो वाक्यार्थ जर स्पष्टपणें कळला नाहीं तर उपमा फुकटच जाईल. उलटपक्षीं ज्ञानेश्वरादि कवींचा उपमेचा आश्रय करण्यांत मुख्य हेतु मूळ वाक्यार्थाच्या स्पष्टीकरणाचाच असला तरी त्यांच्या उपमा काव्यमय झाल्या आहेतच. उपमेचें प्रयोजन याप्रमाणें स्वतंत्रपणें केवळ एकच असतें असें नाहीं. शोभादायकत्वाबरोबर स्पष्टीकरण हेंही आलेंच पाहिजे. अर्थात् भर पहिल्यावर, दुसऱ्यावर नव्हे.

सादृश्यं सुन्दरम् !

वाक्यार्थास किंवा वर्ण्य वस्तूस येणारी ही शोभा कशावर अवलंबून आहे, हा यापुढील प्रश्न होय. वस्तूस उपमान म्हणून जें आपण सांगतों त्यातील सौंदर्याशीं तुलना झाल्यामुळें ती येते काय? उदाहरणार्थ, मुखाचें कमळाबरोबर किंवा चंद्राबरोबर साम्य दर्शवून मुखामध्यें त्याचें सौन्दर्य आहे असें म्हटल्यानें मूळ वस्तूस म्हणजे मुखास शोभा आली काय? जगन्नाथानें ' सादृश्यं सुन्दरं वाक्यार्थोपस्कारकं उपमालंकृतिः ' असें जें म्हटलें आहे तें दोन सुंदर वस्तूंमधील साम्यासच उद्देशून म्हटलें आहे काय? वस्तूंत असलेलें सौन्दर्य स्पष्ट करून सांगणें हेंच उपमालंकारांचें कार्य आहे असें नाहीं. ज्या वस्तूंत सौन्दर्य नाहीं किंवा अत्यंत कमी आहे अशा वस्तू यामुळें उपमेय व्हावयाच्याच नाहींत. हालाहलाप्रमाणें असणारें दुष्टाचें हृदय कोणतें सौंदर्य दाखवूं शकणार? लाखों विषारी सुया टोंचल्याप्रमाणें असणारें दु:ख सुंदर किंवा चांगलें कोण म्हणूं शकणार? तरीही या वस्तू उपमेय झाल्याच आहेत. तेव्हां उपमेमुळें येणारी शोभा वस्तुगत सौन्दर्यामुळेंच नसून दोन वस्तूंमध्यें असणाऱ्या सादृश्याच्या प्रमाणावरही अवलंबून आहे असें म्हणावें लागतें. दोन वस्तूंमधील सादृश्य ज्या प्रमाणांत अधिक असेल त्या प्रमाणांत तें अधिक सुंदर ठरतें असाही एक नियम सर्वसाधारणपणें खरा ठरतो. आणि त्याही किंबहुना त्याच अर्थानें जगन्नाथानें ' सुन्दरं सादृश्यं ' हे शब्द उपयोजिले असावेत. असें असल्यानें

उपमेचे दण्डीनें सांगितलेले व भामहानें उल्लेखिलेले तीन प्रकार औपम्याचे होत नसून त्याच्या उपयोगाचे प्रकार होत, असेंच म्हटलें पाहिजे. ते म्हणजे निन्दा, प्रशंसा व आचिख्यासा. वस्तुतः निन्दा किंवा प्रशंसा या दोहोंतही उपमेचें सार नसून तें त्या वर्ण्य वस्तूचें उपमानाशीं असलेलें सादृश्यच शक्य तितक्या उत्कटपणें सांगण्यांत म्हणजे नुसत्या आचिख्यासेंतच आहे असें दिसतें. अर्थात् सौन्दर्याकडेच काव्याचा ओढा असल्यानें उपमेयाची स्तुति हीच अनेक किंवा बहुतेक ठिकाणीं प्रतीत होते हें निराळें.

इतर कांहीं अलंकारांचें मूळ

स्तुतिवाचक उपमा किंवा त्यांवर आधारलेल्या इतर अलंकारांतही हें सादृश्य शक्य तितकें अधिक दाखविण्याकडेच प्रवृत्ति दिसून येते. ‘ मुख चंद्रासारखें आहे ’ एवढेंच म्हटल्यानें मनाचें समाधान होत नाहीं. ‘ मुख जणूं काय चंद्रच आहे, ’ असें आपण म्हणतों. यांत आपण थोडेसें पुढें गेलों. उपमेची उत्प्रेक्षा झाली. तेवढ्यानें समाधान न झालें तर ‘ तें मुखचंद्रच आहे ’ असें आपण म्हणतों. उत्प्रेक्षेनें ‘ जणूं काय ’ हे शब्द घालून आपण जी अनिश्चित वृत्ति दर्शविली होती ती जाऊन त्या जागीं अधिक निश्चितता आली. मुखचंद्र यांचा अभेद झाला. याही पुढें जाऊन ‘ नुसतीं एकच आहेत ’ यापेक्षां दोन्हींमध्यें घोंटाळा होण्याची अगदीं वेळ आली होती असें म्हणण्यानें सादृश्य अधिक चमत्कृतिजनक वाटतें. ‘ हें मुख आहे कीं चंद्र आहे ’ असें म्हणतांच ससंदेह अलंकार होतो. परंतु एवढ्यानेंही समाधान होत नाहीं. ‘ फसण्याची वेळ आली होती एवढेंच नव्हे, तर प्रत्यक्ष फसलोंही होतों; त्या मुखास मी चंद्रच समजलों; ’ असें म्हणण्यानें अधिक परिणाम होतो. हा भ्रान्तिमान् अलंकार झाला. शेवटीं मुखास मुख म्हणण्याचेंही आपण साफ नाकारतों, व ‘ हा चंद्र आला ’ असें वर्णन करितों त्या वेळीं अतिशयोक्ति अलंकार होतो. यानेंही बरें न वाटतां ‘ मुखास मुख म्हणणें आपल्यास बिलकूल पसंत नाहीं ’ अशा अर्थानेंच जणूं कांहीं ‘ हें मुख नव्हे, चंद्र आहे, ’ असें एकाचा जोराचा निषेध व दुसऱ्याचें जोराचें विधान आपण करितों, तेव्हां अपन्हुति अलंकार होतो. मुखाचें सौन्दर्य अजूनही आपणांस नीट दाखवितां आलें नाहीं, असें वाटून ‘ मुख चंद्रासारखें आहेच पण मुखांत आणखी कांहीं आहे, चंद्रांत कांहीं कमी आहे ’ असें आपण सांगतों. ‘ मुखावर डाग नाहींत, चंद्रावर आहेत. मुख सदा पूर्ण वाटोळें असतें, चंद्र नसतो, ’ असेंही आपण सांगतों. हा व्यतिरेक अलंकार झाला. पण मनाची धांव अप्रतिहत आहे, त्याचें समाधान होत नाहीं. दोनच गोष्टी एकमेकांसारख्या आहेत. ‘ मुख चंद्रासारखें आहे, व चंद्र मुखासारखा इतर कोणतीच गोष्ट इतकी त्यासारखी होणार नाहीं,’ असें जेव्हां आपण सांगतों तेव्हां उपमेयोपमा अलंकार होतो. अखेर त्यावरही न भागून त्या मुखास अगदीं तितकें सारखें कांहींच नसल्यानें ‘ तें मुख त्याच मुखासारखें ’ असें सांगतों तेव्हां अनन्वय होतो. याप्रमाणें एकाच साम्य या वस्तूची यथार्थ कल्पना देतां यावी म्हणूनच या इतक्या अलंकारांचा जन्म आहे हें दिसून येईल.

औपम्याचा उपयोग असलेलें सौन्दर्य समजावून सांगण्याकडे असा होतो तसाच नसलेलें सौन्दर्यही एकाद्या वस्तूवर लादण्यांत होतो. मागें सांगितलेल्या अनेक उदाहरणांवरून असें दिसून येईल कीं.

अतिशयोक्ति

जेथें अतिशयोक्तीचा भाग बराच आहे तेथें पुष्कळ वेळां हें सौंदर्य कविनिर्मित असतें, स्वाभाविक नव्हे. तद्गुण, मीलित, सामान्य इत्यादि औपम्यमूल अलंकारांत सौन्दर्य समजावून सांगण्यापेक्षां सौन्दर्य बाहेरून लादण्याकडेच त्यांचा उपयोग व्हावयाचा. नुसतें आपल्यास प्रतीत झालेलें सौन्दर्य उपमानानें दुसऱ्यांस यथार्थपणें समजावून सांगण्याचें कार्य कवि करीत नाहीं. वर्ण्य वस्तु स्वतःस प्रिय असल्यानें ती दुसऱ्यास जितक्या उठावदार रीतीनें कळेल तितकें बरें असें कवीस वाटतें; म्हणून तो अतिशयोक्तीचा अतिशयित उपयोग करितो. यामुळें अस्वाभाविकता येण्याचा फार संभव असतो; काव्य वस्तुस्थितीस सोडून होतें, साम्यही कमी होतेंच. अर्थात् या अलंकारांचा मुख्य आधारही जातोच. सहृदयासही ही अतिशयोक्ति उद्वेगकारक होते. कारण अनेक वेळां ही अतिशयोक्ति प्रामाणिक नसते. आपल्या प्रियेचें मुख खरोखरच चंद्रासारखें आहे असें प्रियकरास वाटेल; परंतु तिची कटि मुठींत मावण्याजोगी आहे असें त्यासही वाटणार नाहीं. पहिली अतिशयोक्ति प्रामाणिक होईल, दुसरी अप्रामाणिक आहे, म्हणून अक्षम्यही आहे. काव्यामध्यें पहिली खपेल किंबहुना साजूनही दिसेल; दुसरीनें उद्वेग उत्पन्न होईल. म्हणून अशी अतिशयोक्ति सहसा नवीन कवीनें तरी करूं नये हें बरें.

परंतु औपम्याचा उपयोग उपमेय व उपमान यांच्यामध्यें असणाऱ्या सौंदर्य-साम्याची प्रतीति करून देण्याकरितांच होतो असें नव्हे. कांहीं तरी गूढार्थ कांहीं तरी चमत्कारिक तऱ्हेनें वर्णन

गूढार्थव्यक्ति

करावयाचा असतो, तेव्हां औपम्याचा उपयोग करून घेण्यांत येतो. उदाहरणार्थ व्याजोक्तीचें पुढील उदाहरण पहाः--

मार्गीं विलोकुनि हरीप्रति सत्यभामा
आली समक्षहि धरी अनुरागसीमा।
रोमांच कंप जंव सूचविती तयातें
तैं ते प्रणाम करूनी लपवीच त्यातें ॥

येथें रोमांचाची साधारण क्रिया या अलंकारास आधारभूत झालेली आहे. परंतु अलंकाराचा मुख्य ओर या साधारण्यावर नसून सत्यभामेनें आपला मनोभाव चतुरतेनें लपविला या गोष्टीवर आहे. व्याजस्तुति किंवा छेकापन्हुतींत देखील औपम्याचा असाच उपयोग केला जातो. परंतु या अलंकारांत बहुधा श्लेषाचा उपयोग करून घेतलेला असतो. छेकापन्हुतीचें प्रसिद्ध उदाहरण जी रामजोशाची लावणी तिचा उल्लेख वर केलाच आहे. त्यांतील कांहीं ओळी उध्दृत केल्यास वरील विधान पटेल.

बांकडी दिसे परि बाहिर निर्मळा। ती काय राधिका ? नव्हे, इंदुची कळा।
अधरचुंबिनी वंशसंभवा लालसमधुरध्वनि,। अवडते फारच हृदयांतुनी।

वृषभानूची सुता ? नव्हे, रे ! मुरली मनमोहिनी ॥

यांत वंशसंभवा यांत शब्दश्लेष असून वांकडी, निर्मल, अधरचुंबिनी इत्यादि विशेषणांत किंबहुना त्यावांचून हा अलंकार होताच ना, तरीही हेतु औपम्यदर्शन नसून एक चमत्कृतिजनक वर्णन करणें एवढाच आहे. व्याजस्तुति अलंकाराचीही हीच गोष्ट आहे. यांत वरून स्तुति व आंतून निंदा, किंवा आंतून स्तुति, वरून निंदा असा प्रकार असतो.[1] परंतु यांतही श्लेषावरच व त्यामुळें उत्पन्न झालेल्या औपम्यावरच बराच भार असतो. पुढील उदाहरण पहा:—

कशास मजला उगाच भलती उठाठेव ही
स्वभाव पडला परी, न धरवे मुळीं मौनही ।
घरोघरिं, वनोवनीं तशि दिगन्तरालांतही
पिशापरि तुझी सदा फिरत, वल्लभा, कीर्तिही ॥

या उदाहरणांत कीर्तीला साधारण अशा जागा पाहून त्या ठिकाणीं तुझी वल्लभा फिरते आहे असें म्हटल्यानें प्रथमदर्शनीं निन्दार्थाचा बोध होतो. पण ती वल्लभा कीर्ती आहे हें समजल्यावर स्तुति प्रतीत होते. येथें या गूढार्थाच्या प्रकाशनासच मुख्य महत्त्व आहे. याप्रमाणें औपम्याचा उपयोग झाला खरा, परंतु तें मुख्य नव्हे. गूढार्थप्रतीतीच मुख्य आहे. म्हणूनच रुय्यकानें आपल्या अलंकारसर्वस्वांत या वर सांगितलेल्या तीन व त्यांबरोबर सूक्ष्म याही अलंकाराची गणना गूढार्थप्रतीतिमूल या अलंकारांत केली आहे.

अप्रत्यक्षवर्णन

इतर कांहीं वेळां औपम्याचा उपयोग जगांतील मानवांचे व्यवहार किंवा स्वभावविशेष अप्रत्यक्षपणें वर्णन करण्याकरितां केला जातो. अप्रस्तुतप्रशंसा, किंवा समासोक्ति अलंकार अशा प्रकारचीं उदाहरणें आहेत. यांतील मौज अप्रत्यक्षवर्णनांतच आहे. कोणतीही गोष्ट प्रत्यक्षपणें सांगण्यापेक्षां अप्रत्यक्षपणें नुसती सुचविण्यांतच काव्य किंवा रसिकता असते. सर्व अन्योक्ति या अशाच प्रकारच्या असतात. कोकिळ, आम्र, बाभूळ, भ्रमर, चातक, इत्यादींवर लिहिल्या गेलेल्या अन्योक्ति या जगांतील विशिष्ट तऱ्हेच्या लोकांवर किंवा लोकव्यवहारांवर टीका म्हणूनच लिहिलेल्या असतात. पिंजऱ्यांतील शुक हा परतंत्र मनुष्य

---

१. रा. रा. लेलेशास्त्री यांच्या 'अलंकारप्रकाशां'त किंवा समर्थ यांच्या 'साहित्यचंद्रिकें'त दिलेलीं उदाहरणें या अलंकाराचीं निदर्शक नाहींत. लेलेशास्त्री यांनीं दिलेलें शेवटचें उदाहरण तेवढें व्याजस्तुतीचें आहे. नुसत्या विपरीतलक्षणेनें येणारा विरुद्धार्थ व्याजस्तुतीचें उदाहरण होऊं शकत नाहीं. त्यांत श्लेषाची जरूरी असून प्रथमवाचनास स्तुति किंवा निन्दा एकच प्रतीत होऊन, नंतर विचारान्तीं निन्दा किंवा स्तुति प्रतीत झाली पाहिजे. ' आपण फार शहाणे आहांत ' या वाक्यांत प्रथमदर्शनींच निन्दार्थ प्रतीत होतो. कारण अशी विपरीतलक्षणात्मक रचना फार रूढ झाल्यामुळें त्यांत गूढता राहिली नाहीं. शब्द वा अर्थ श्लिष्ट असल्यासच हा अलंकार होईल. वरील उदाहरणास श्लेष कोणीही म्हणणार नाहीं.

किंवा देशच असतो; अवेळीं ओरडणारा किंवा बहिऱ्यापुढें गाणारा कोकिळ म्हणजे अकालीं व अरसिकांसमोर आपल्या कलाकौशल्याचें प्रदर्शन करणारा कलावानच होय. खूप पाऊस पडूनही पाण्याचा थेंबही तोंडांत न पडलेल्या चातकाचें नशीब एकाद्या अभागी माणसाचेंच होय. शेंपूट असलेले सारेच प्राणी घोडे असें समजलें जातें असा राजाचा तबेला म्हणजे त्याच्या अंदाधुंदी कारभाराचेंच चित्र नव्हे काय ? या अलंकाराचें क्षेत्र अत्यंत विस्तृत झालें आहे. अलीकडे जी गूढकाव्य रचना होत आहे ती या अलंकाराचें एक मोठेंच उदाहरण आहे. 'मुग्धकलिका' म्हणून एकाद्या बालेवर, 'डबक्यांत पडलेलें फूल' म्हणून अस्थानीं पडलेल्या कवीवर, 'चांफा हालेना डोलेना' म्हणून एकाद्या व्यक्तीवर लिहिणें हीं या अलंकाराचीं व्यावहारिक उदाहरणें झालीं. याशिवाय देव व त्याचा भक्त व त्यांचे परस्परसंबंध व त्यांच्या निरनिराळ्या मनोवृत्ती यांवर तर अत्यंत गूढ व कित्येक वेळां अर्थहीन काव्यरचना होत आहे. यांमध्यें एक गोष्ट लक्षांत ठेवणें जरूर आहे कीं, अप्रत्यक्ष वर्णनांतील मजा तें फारसें अप्रत्यक्ष नसेल तोंपर्यंतच आहे. दोन गोष्टींतलें, शाब्द जाऊं देच, पण आर्थ औपम्य जर कमी कमी होऊं लागलें किंवा फार गूढ राहूं लागलें तर सहजप्रतीति केव्हांही होणार नाहीं, व काव्य वाचलेंही जाणार नाहीं. संस्कृत वाङ्मयांत अप्रस्तुतप्रशंसेची मजल इतकी दूर कधींच गेली नाहीं. 'बोगद्यांत थांबलेली गाडी[1]' म्हणजे एखाद्याचें अडून राहिलेलें नशीब हा अर्थ एक वेळ लक्षांत येईल, पण 'झोंक्यावर बसून माहेरास[2]' जाण्याच्या कल्पनेंत प्रतिभेनें-जीवानें—आपल्या मूळ स्थानास जाण्याची कल्पना वाचकास जर प्रतीत न झाली तर त्याचा कांहीं दोष आहे असें नाहीं. पण अशी गूढार्थाची प्रतिपत्ति न झाल्यास अशा काव्यास काव्यत्वच उरणार नाहीं ही गोष्ट गूढरचना करणाऱ्या कवींनीं लक्षांत ठेवणें जरूर आहे. अप्रस्तुतप्रशंसा अलंकार केव्हां होतो ? त्याचा गूढार्थ कळेल तेव्हां. तो न कळल्यास नुसती अप्रस्तुत बडबडच ठरणार.

समासोक्ति ही अप्रस्तुत अलंकाराच्या विरुद्ध आहे. येथें प्रस्तुताचें वर्णन चालू असतें, पण साधारण व श्लिष्ट अशा विशेषणांनीं सुंदर मनोहारी अशा एखाद्या अप्रस्तुत लोकव्यवहाराची सूचना होते. पुढील उदाहरणें पहा:—

पीयूषमधुर पय तव सेवुनि ! मोदें पुनः पुन्हां गंगे ! ।
विगतश्रम उत्संगीं निद्रित होईन मी कधीं सांगें ! । ल. लेले.

किंवा ऐन्द्रीमुखा कसा हा रक्त नभीं चंद्र चुंबितो पाहीं ।

पहिल्यांत पुनः पुनः 'पयःसेवन' व 'उत्संगीं निद्रित होणें' यांमुळें मातेच्या मांडीवर निजणाऱ्या मुलाची सूचना झाली; व दुसऱ्यांत रक्त, मुख, व चुंबन या विशेषणांनीं अनुरक्तनायकनायिकाव्यवहार सूचित होतो. याप्रमाणें दोन्ही अलंकारांत औपम्य, शाब्द व आर्थ, मुळाशीं असलीं तरी त्यांस अलंकारत्व येण्यांत अप्रत्यक्षवर्णनच कारणीभूत होतें. तेव्हां औपम्य आधार असला तरी हेतु अप्रत्यक्षवर्णनच आहे.

---

१. यशवंत. २. गिरीश.

काहीं अलंकारांत औपम्याचा उपयोग, एकादा सामान्य, लोकांच्या अनुभवाचा सिद्धान्त, किंवा एखाद्या विशेष विधानास पुष्टि देण्याकरितां, किंवा एकादें नीतितत्त्व कथन करण्याकरितां करितात. यांत अर्थान्तरन्यास प्रमुख आहे. दृष्टांत, प्रतिवस्तूपमा, निदर्शना इत्यादि अलंकार गौणपणें हेंच कार्य करितात. पुढील उदाहरणांनीं हें स्पष्टपणें लक्षांत येईल.

गुणवत्संबंधानें नीचहि पावे सदा महत्त्वास।
मालेच्या संबंधें सूत्रालाही घडे शिरीं वास ॥

किंवा घडि घडि जई होतो वायुचा फार जोर
दचकुनि तुटला कीं, पाहतां काय दोर ॥
निशिदिनीं सकलांना लागला तोचि घोर
व्यसनसमयिं होतो नीच ही फार थोर ॥ आठल्ये

हीं दोन अर्थान्तरन्यासाचीं उदाहरणें झालीं.

भूप म्हणे न वरावा वत्से जरि सुगुणसागर लवायु ॥
शीतळ मंद सुगंधहि वद सेवावा कसा गरल वायु । मोरोपंत

हें दृष्टान्ताचें उदाहरण आहे. प्रतिवस्तूपमेचें उदाहरण पुढील होईल.

माहीत श्रम विद्येचे विद्वानासच जाणत्या ।
प्रसूतिवेदना कैशा वन्ध्येला कळतील त्या ॥

किंवा निदर्शनेचीं पुढील उदाहरणें पहा.

सूर्यवंश कुठें, माझी अल्पबुद्धि कुठें असे ।
नावेनें क्षुद्र लंघाया सागरा सजलों असें ॥
' नीच पडे खालीं सहजा-। सहजीं उच्चपदींचा '।
वदत असें शिखरावरुनी । घसरे कण वाळूचा ॥

यांपैकीं अर्थान्तरन्यासाच्या दोन्ही उदाहरणांत, प्रतिवस्तूपमेंत व निदर्शनेच्या दुसऱ्या उदाहरणांत एकएक अनुभवाचें सामान्य तत्त्व गोविलें आहे. अर्थान्तरन्यास, उदाहरण पहिलें, घेतल्यास एक सामान्य सिद्धान्त मांडून त्याच्या पुष्ट्यर्थ एक विशेष विधान मांडिलें आहे. उलट दुसऱ्या उदाहरणांत एक विशेष गोष्ट प्रस्तुत असून तिच्या पुष्ट्यर्थ म्हणा किंवा तिजवरून एक अनुमान म्हणून म्हणा ' व्यसनांत क्षुद्र माणूसही थोर होतो ' असा एक सामान्य सिद्धान्त मांडिला आहे. पहिल्या उदाहरणांत तर्काची (Deduction) जी पद्धति तिचें अनुकरण दिसेल, तर दुसरींत (Induction) पद्धतीची झांक मारील. यामुळें अर्थान्तरन्यास किंवा प्रतिवस्तूपमा हे तर्कमूल अलंकार आहेत कीं काय असा एक वादग्रस्त प्रश्न उपस्थित झाला आहे[1]! परंतु काव्य व तर्क किंवा कवि व शास्त्रज्ञ यांच्यामध्यें व त्यांच्या पद्धतींत जो भेद तोच याही अलंकारांत दिसून येईल.

---

१. सोवनी यांचा Bhandarkar Commemoration Volume मधील लेख पहा.

काव्यांतील सत्य (Poetic truth) हें सामान्य पण व्यवहारास उपयोगी असें सत्य असतें. शास्त्रीय वाङ्मयांतील सत्याची विचिकित्सा काव्यांत सांपडणार नाहीं. शास्त्रज्ञांप्रमाणें कविलोकांस आपल्या विधानाचें आंकडेवार, अनुमानशीर सोपपत्तिक विवेचन करितां यावयाचें नाहीं, तरीही हें सत्य त्यांस प्रतिभेच्या जोरावर बरोबर कळतेंही व लोकांस तें परिणामकारक रीतीनें सांगतांही येतें. नाहींतर वर जें अर्थान्तरन्यासाचें दुसरें उदाहरण दिलें आहे, त्यांत काढल्याप्रमाणें एकाच विशिष्ट उदाहरणावरून जर सामान्य सिद्धांत शास्त्रज्ञ काढूं लागला तर त्यास मूर्खांत काढावें लागेल. पण कवीस तें करितां येतें. अर्थात् हें सारें तो या सामान्य व विशिष्ट गोष्टींमध्यें असणाऱ्या आर्थ औपम्याच्या जोरावरच करितो. असें करितांना तो त्या दोन गोष्टींमधून हेतुकार्यभाव पहात नसतो. म्हणून हाही अलंकार औपम्यावरच आधारलेला आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं. हें औपम्य पहिल्या उदाहरणांत दुसऱ्या उदाहरणापेक्षां अधिक चटकन् प्रतीत होतें ही गोष्ट निराळी. दृष्टांतांत तर तें अधिकच दिसून येईल. अर्थान्तरन्यासांत अनुमानपद्धतीची थोडीशी झांक मारली तर दृष्टान्तांत Argument by analogy ची छटा दिसते. अर्थात् उपमानप्रमाणाप्रमाणेंच हेंही कांहीं वेळां निरुपयोगी ठरतें ही गोष्ट निराळी पुढील दोन उदाहरणें पाहिल्यास हें सहज दिसून येईल.

लोपुनी दोष एखादा जातो गुणसमुच्चयीं ।
चंद्राच्या किरणामाजीं लुप्त होई कलंकही ॥

व दुसरें लगेच त्याविरुद्ध असणारें उदाहरण घ्या.

गुणांचा एकही दोषें होतसे विचका जगीं ।
उग्र गंधें निषेधाला पात्र होय लसूणही ॥

हीं परस्परविरुद्ध वचनें पाहिलीं तर Argument by analogy कसें लंगडें पडतें हें दिसून येईल. हीं प्रतिवस्तूपमान व अर्थान्तरन्यासाचीं उदाहरणें आहेत. परंतु दृष्टान्तांत तसेंच होतें. येथें सर्वमान्य अशीं वचनें तरी आधारास आहेत. पण दृष्टान्तांत विशिष्ट उदाहरणानेंच विशिष्ट वचनाचें समर्थन करणें किती भासमूलक होत असेल ! पण असेंही विधान त्या उदाहरणाच्या सुंदरतेमुळें बरें वाटतें व पटतेंही असें दिसतें.

दीपक व तुल्ययोगिता

दीपक व तुल्ययोगिता अलंकारांतही औपम्याचा उपयोग होतो. परंतु त्या ठिकाणीं वर सांगितलेल्या कोणत्याही हेतूंपैकीं हेतु दिसून येत नाहीं. त्यांत अप्रत्यक्ष वर्णन नाहीं, समर्थन नाहीं, गूढार्थप्रतीतिसुद्धां नाहीं. दोन किंवा अनेक साधारणपणें भिन्न असणाऱ्या गोष्टी एखादा साधारण धर्म शोधून एके ठिकाणीं आणणें यांतच जी कांहीं मौज आहे तीच साधारणपणें यांतील मौज असते. औपम्यावर जोर नाहीं; जोर फक्त या संबंधावरच असतो. उदाहरणार्थः—

सती तशी, ती प्रकृती सुनिश्चला । जन्मान्तरींही पुरुषा न सोडिते ।

येथें सती किंवा प्रकृति (स्वभाव) यांपैकीं कांहीं तरी प्रस्तुत आहे. परंतु त्या गोष्टींती

साम्यामुळें त्या बवळजवळ आणिल्या गेल्या. तथापि त्या साम्यावर जोर नसून एक अप्रकृत गोष्ट कारण नसतां येथें आणूनही चमत्कृति उत्पन्न करूं शकते यावरच आहे.

याप्रमाणें औपम्याचे अनेक प्रकारचे उपयोग होऊं शकतात हें दिग्दर्शित केलें आहे. यांत अर्थात् सारेच उपयोग वा हेतू येतात असें नाहीं. हें औपम्य आर्थ असेल तरच अर्थात् मौज येऊं शकते. तें नुसतें शाब्द असलें तर सहृदयास फारसा आनंद होणार नाहीं. परंपरितरूपकांतील 'विद्वन्मानस' 'दुर्गामार्गण' इत्यादि शब्दौपम्य काव्यास क्लिष्टत्व मात्र देतें. तीच गोष्ट द्विसंधान, राघवपांडवीय, महिम्न यांसारख्या काव्यांची. दोन दोन अर्थ काढण्याच्या या विक्षिप्त हौसेनें आजवर अनेक कवींची शक्ति विनाकारण खर्च झाली आहे. ती तशी होऊनही सहृदयाल्हाद फारच कमी उत्पन्न झाला आहे. तेव्हां नुसत्या शब्दौपम्याकडे कवींनीं दुर्लक्ष केलेलें बरें.

याशिवायही औपम्याच्या उपयोगासंबंधीं आणखी कांहीं गोष्टींचा विचार आवश्यक असतो. त्या गोष्टी म्हणजे औपम्याचा उपयोगाच्या मर्यादा होत. 'उपमा फार ताणावयाची नसते'[1] असे उद्गार आपण अनेक वेळां ऐकतों. त्यावरून ती अनेक वेळां तशी ताणली जाते असें अनुमान सहज करितां येईल. निदान जो वरील प्रकारचे उद्गार काढितो त्याच्या मतें तरी ती ताणली जाते. तसेंच हेंही खरें कीं, दुसऱ्याच्या मतें ती तितकी ताणलीच पाहिजे असें असतें. या दोहींच्या वादांत खरें कोणतें, हें ठरविणें कठिण असतें. नेहमींचा 'सुवर्णमध्याचा' (Golden Mean) नियम येथें लागू पडेलच असें नाहीं. पुष्कळ वेळां सत्य दोन टोंकांमध्यें नसून कोणच्या तरी एका टोंकालाच असतें. उपमा कांहीं विशिष्ट मर्यादेपर्यंत ताणावीच लागते. ती तितकी ताणली जात नसेल तर तींत कांहींतरी कमीपणा आहे असें म्हणणें भाग येतें. या गोष्टीस पुष्टिकारक म्हणून दुसरीही एक मनुष्य-प्रवृत्ति लक्षांत घेतली पाहिजे. उपमा फार ताणावयाची नाहीं असें म्हणणारा मनुष्यच ती शक्य तितकी सर्वांगपरिपूर्ण झाली तरच आनंद मानील. वस्तूवस्तूंमधील एकाच मुख्य औपम्याखेरीज त्यांच्या अंगोपांगांमध्येंही जर साम्य दाखवितां आलें तर तें अधिक आल्हाददायक होतें. उपमा कितपत ताणली असतां सुंदर दिसेल किंवा कितपत ताणणें आवश्यक आहे किंवा कोठवर ताणूं नये या प्रश्नाचा विचार करणें म्हणजेच उपमेच्या मर्यादांचा विचार करणें होय. याकरितां उपमेचें व तीवर आधारलेल्या इतर अलंकारांचें एका नवीन तऱ्हेनें वर्गीकरण करणें जरूर आहे. आजपर्यंतचीं वर्गीकरणें, व्याकरण किंवा वर्णनपद्धति किंवा दण्डीनें केल्याप्रमाणें वर्ण्य भावना यांवर अवलंबून असत; परंतु हें नवीन वर्गीकरण हें सादृश्य ज्या ज्ञानपद्धतीनें प्रतीत होतें त्यावर आधारलेलें व म्हणून थोड्याशा प्रमाणांत मानसशास्त्रास धरून असें आहे. सादृश्यसंबद्ध वस्तू दोन प्रकारच्या असूं शकतात. ज्यांचें ज्ञान आपणांस इंद्रियांच्या द्वारें होऊं शकतें असा एक प्रकार आहे. ज्यांचें ज्ञान

उपमेच्या मर्यादा

1. यांत रूपकदृष्टान्तादि औपम्यप्रधान अलंकारही अभिप्रेत आहेत.

इंद्रियांवर अवलंबून नसून बुद्धिगम्य आहे अशाही वस्तु किंवा कल्पना (Ideas) असूं शकतात. वस्तूंच्या या द्विविध स्वरूपामुळें उपमेचे तीन मुख्य वर्ग पडूं शकतात. पैकीं सर्वांत मोठा वर्ग प्रत्यक्ष सादृश्य वर्णन करणाऱ्यांचा. उपमेय व उपमान दोन्ही इंद्रियगम्य गोष्टी असतात. मुखचंद्र, चरणसरोज, तनुलता, 'दिसती हे गोजिरवाणे, मोत्यांचे जैसे दाणे' ('दंवाचे थेंब') यांतील उपमेयउपमानभूत वस्तू डोळ्यांस गोचर आहेत; 'वर झडे यांची (ढगांची,) भेरी' यांत त्या कर्णगोचर आहेत; अमृत किंवा साखरेसारखें गोड पाणी यांत त्या रसेंद्रियास प्रतीत होतात. 'कस्तुरीप्रमाणें सुवासित' किंवा 'गालिच्यासारखी मउ हिरवळ' यांत त्या अनुक्रमें घ्राण व स्पर्श यांस गोचर होतात. कित्येक वेळां दोन इंद्रियांचा व्यापार एकदम उपयोगांत आणावा लागतो. अशा वेळीं सादृश्यप्रतीति तितकी सहज नसते. उदाहरणार्थ, 'गुलाबकलिका ही बघ फुलली। गन्धविभ्रमें बोलवि भवली' (मा. ज्यू.) यांत गुलाबांतील गन्धास विभ्रम म्हटल्यानें घ्राण व चक्षुरिंद्रियांचा उपयोग आवश्यक आहे. पण यांतील सादृश्य म्हणजे आकर्षकता हा गुण मात्र बुद्धिगम्य झाला. त्याचप्रमाणें 'नोहेचि हांक मातें। मारी कुणी कुठारीं।' (यशवन्त) यांत श्रवणेंद्रिय व स्पर्शेंद्रिय यांचा उपयोग आला. पण होणारें दुःख एकांत मानसिक व एकांत शारीरिक आहे. एकंदरींत या प्रकाराचें सामान्य स्वरूप दोन वस्तूंच्या बाह्य स्वरूपांतील इंद्रियगम्य सादृश्य असेंच आहे. यास आपण प्रत्यक्ष सादृश्य किंवा प्रत्यक्षोपमा असें म्हणूं.

सादृश्याचा दुसरा मोठा वर्ग म्हणजे इंद्रियगम्य नसलेल्या गोष्टींचें इंद्रियगम्य वस्तूंशीं असलेलें सादृश्य होय. अप्रत्यक्ष वस्तु अगर कल्पना यांचें स्वरूप सहज समजत नाहीं; तें समजावें म्हणून ज्या गोष्टी व्यवहारांत प्रत्यक्ष पाहण्यांत येतात त्यांच्याशीं त्यांचें सादृश्य वर्णन केलें जातें. यशोदुंदुभि या शब्दप्रयोगांत यश ही बुद्धिगम्य कल्पना दुंदुभीसारख्या प्रत्यक्ष वस्तूशीं सदृश आहे असें म्हटलें आहे. दुसरींही अनेक उदाहरणें दाखवितां येतील.

१. **प्रीती** या जगतांत कण्टकयुता ही एक **वल्ली** असे ॥ (केशवसुत)
२. काय **निराशा** असे बरें। **बुजगबाहुलें** जगांतलें ॥ (केशवसुत)
३. माझ्या गे **स्मरणीं** तुझे **गुण मुखीं** तीं **इक्षुखण्डें** जशीं ॥ (केशवसुत)
४. प्रेमें **जीवन** व्यापिलें **नभ** जसें **आषाढमेघीं** तसें ॥ (घाटे)

या प्रकारामध्यें सादृश्यप्रतीति अर्थात् पहिल्या प्रकाराइतकी सहज नसते. कारण दोन निरनिराळे व्यापार मनाला उपयोगांत आणावे लागतात; पण प्रत्यक्ष गोष्टी अधिक ज्ञात असल्यामुळें त्यांच्याशीं दाखविलेलें साम्य अप्रत्यक्ष कल्पनांची कल्पना येण्यास मदत करितें. 'ज्ञातापासून अज्ञाताकडे' ही ज्ञानाची पद्धतीच आहे.

पण ही पद्धति उपमेच्या तिसऱ्या प्रकारांत बाजूस ठेवल्यासारखी दिसते. कारण त्यामध्यें प्रत्यक्ष वस्तु वा व्यवहाराचें साम्य, अप्रत्यक्ष वस्तु वा व्यवहाराशीं दाखविलें जातें. पुढील उदाहरणांवरून या प्रकाराचें स्वरूप स्पष्ट होईल.

१. तरल कल्पना जशी कवींची । सुंदर विषयांवरतीं साची
भ्रमण करी गति तशीच वाटे । फूलपांखराची ॥
२. वा मुग्धेची जशी वृत्ति । पतिसहवास स्वप्नांवरतीं
विचरे फुलपांखराची तशी । हालचाल ही ती ॥ (केशवसुत)
३. किति अथांग जळ हें दिसें । तव अगाध अनुरागसें ॥ (यशवन्त)
४. बघ नभांतल्या चांदण्या । उतरल्या जळीं डुंबण्या
गतसुखस्मृती जणुं मनीं । सखे गे ! प्रशांत किति यामिनी ॥ (यशवन्त)
५. कविहृदयींची स्फूर्ती वाटे स्फुरली । कविगानीं प्रतिभा नटली ॥
(श्री. गि. विंचूरकर)

शेवटल्या उदाहरणांत एक मुलगी उपमेय आहे.

अशा प्रकारच्या उपमांत वाचकांच्या प्रतिभेस अधिक ताण पडतो. गतसुखस्मृति आणि नभांतल्या चांदण्या यांमध्यें कोणत्या प्रकारचें साम्य आहे हें कळणें कठिण आहे. दोन्हीही गोष्टी चांगल्या आहेत एवढ्या ऐसपैस औपम्यावरच त्यांचा सादृश्यसंबंध जोडणें शक्य आहे. त्याचप्रमाणें फुलपांखरांच्या तरल गतीस कविकल्पनांच्या किंवा मुग्धेच्या भावनांच्या जोडीस बसविल्यानें त्या तरल गतीचें स्वरूप अधिक स्पष्ट झालें आहे असें नव्हे. फुलपांखराची तरलगतीच सामान्य वाचकांस अधिक ज्ञात आहे. कवि-कल्पनांची कल्पना थोड्या लोकांसच होईल. अशा प्रकारच्या उपमांत वाक्यार्थाच्या स्पष्टीकरणापेक्षां त्यास शोभा आणण्याचाच हेतु अधिक असतो व ही शोभा 'ज्ञातापासून अज्ञाताकडे' या व्यावहारिक सिद्धान्ताच्या उलट जाण्यांतच आहे.

तथापि सामान्य वाचकाचे दृष्टीनें सादृश्य हें जितकें प्रत्यक्ष असेल तेवढें बरें असतें. प्रत्यक्ष सादृश्याचा एक भाग म्हणजे आकारसादृश्य होय. उपमान्तर्गत दोन प्रत्यक्ष वस्तूंत आकारैक्य वा सादृश्य हें जेवढें अधिक तेवढें तें अधिक परिणामकारक होतें. वस्तुगत एकाद्या गुणावरूनच जरी बहुधा उपमा दिली जाते, तरी आकाराकडे अजिबात दुर्लक्ष करितां येत नाहीं. मुखाच्या तेजस्वीपणामुळेंच जरी त्याचें चंद्राशीं साम्य कल्पिलें गेलें, तरी तेजस्वी आहे म्हणून शुक्राची चांदणी ही मुखाचें उपमान होऊं शकत नाहीं. तिची उपमा डोळ्यांतील तेजाबरोबरच होईल. चंद्र हा वर्तुलाकार आणि साधारणपणें दिसावयास तरी मुखाएवढ्याच आकाराचा असल्यानें मुखाचें उपमान होऊं शकतो. त्याचप्रमाणें रक्तत्व एवढ्याच गुणामुळें बिम्बफल हें ओठाचें उपमान होऊं शकत नाहीं. नाहींतर टमॅटोही कांहीं कमी लाल नसतो. पण पहिलें लांबट व दुसरें वर्तुळाकार असल्यानें एक ओठाचें उपमान होऊं शकतें, तर दुसरें होऊं शकत नाहीं. पण तांबडा व लांबट असूनही आणि शिवाय नेहमीं ओंठाप्रमाणेंच सरळ आडवा असणारा आणि कारणपरत्वें वांकडा होणारा आगगाडीचा सिग्नलसुद्धां त्याचें उपमान होऊं शकत नाहीं. कमलमुकुल व चांफेकळी यांचा सामान्य आकार एकच असला तरी व दोन्हीही आपापल्यापरी सुंदर असूनही चांफेकळी आकारांत नाकास जवळ आहे म्हणूनच ती

नाकास उपमान म्हणून पसंत केली. याप्रमाणें सादृश्य इतर कोणत्याही गुणांत असलें तरी त्या दोन वस्तु प्रत्यक्ष असतील तर त्यांचा आकारही मनांत येतो आणि तो दृष्टि-आड करून चालणार नाहीं.

स्वरूपाप्रमाणें स्वभावाकडेही लक्ष पुरवावें लागतें. कोणच्याही गोष्टीसंबंधानें ती गोष्ट बरी आहे कीं वाईट आहे अशा प्रकारची एक अगदीं सामान्य भावना वाचकांच्या मनांत उभी राहते. ही कल्पना त्या गोष्टीचे परिणाम, स्वभाव, संबंध इत्यादि गोष्टींमुळें झालेली असते. हरिण, कोकिल, गाय, सिंह हे प्राणी चांगल्या, व कोल्हा, कावळा, सर्प आणि म्हैस हे वाईट वर्गांत मोडतात. उपमेयभूत वस्तु ज्याप्रमाणें चांगल्या किंवा वाईट वर्गाची असेल त्याप्रमाणें उपमानभूत वस्तूसुद्धां त्याच वर्गाची असली पाहिजे. चांगल्या वस्तूस वाईट वस्तूची उपमा दिल्यानें तिची चेष्टा होते व म्हणूनच पुढील श्लोक प्रसिद्ध आहे.

अस्थिवद्दधिवच्चैव कुष्ठवत्पिष्टवत्तथा ।
राजन् तव यशो भाति वृद्धब्राह्मणश्मश्रुवत् ॥

वरील उदाहरणांत शुभ्रत्व हा गुण निर्दिष्ट वस्तूंमध्यें उत्कट प्रमाणांत असून देखील राजाच्या यशास योग्य उपमान न होण्याचें कारण त्यांचे स्वभाव यशाच्या स्वभावास विरुद्ध आहेत. हीच गोष्ट मोरोपंतांच्या 'सन्मनोरथराजि' या प्रकरणांत दिसून येईल. पुढील उदाहरणें तर विनोदी काव्य म्हणून समजलीं जातील.

हरिकीर्तनीं शिरावें धनिकगृहीं जेंवि जपुनि चोरानें।
न उठावें बहुकार्यें बहुभारें जेंवि कुचर ढोरानें ॥

किंवा, म्यां कीर्तनीं टपावें मार्जारें सर्वदा जसें दुग्धा ॥

अथवा, क्षीर जसें न त्यजावें केलें उच्छिष्ट मांजरें दुभतें ।
सद्भजन दूषिलें जरि दुष्टें मद्बुद्धि न त्यजूं शुभ तें ॥

या दोन्ही मर्यादा संस्कृत ग्रंथकारांनीं निराळ्या स्वरूपांत सांगितल्या आहेत.

चांडाळासारखें तुम्हीं केलें साहस थोर हें ॥

यांत, किंवा,

सत्संगतीं असावा प्रेमा ग्रीष्मीं जसा असे व्यजनीं.

यांत उपमानामध्यें जातिगत न्यूनत्व दिसून येतें. उलटपक्षीं—

लीलेनें फिरवीत ब्यॅट करिचीं वादांत उच्चैस्तर
होतो भास जणूं करीं धरि गदा कौमोदकी श्रीधर ॥ (म. रा.)

या उदाहरणांत उपमागत जात्याधिकत्व दिसून येतें. टेनिसची बॅट कुणीकडे व विष्णूची कौमोदकी कुणीकडे ? लहान वस्तु मोठ्या वस्तूशीं तुलित करून (To compare small things with great) विनोद उत्पन्न होतो. पण तो उत्पन्न करण्याचा हेतू नसल्यास उपमेचा दोषच होईल.

प्रेमें जीवन व्यापिलें नभ जसें आषाढमेघीं तसें (वि. घाटे)

या उदाहरणांत जातिगत न्यूनाधिक्य नसलें तरी स्वभावभिन्नत्व आहे. प्रेम चांगलें आहे असें कवीचें मत दिसतें. त्यानें त्याचें जीवित इतकें संपूर्णपणें व्यापिलें आहे कीं, आषाढांत मेघांनीं आकाशही इतकें व्याप्त नसेल. पण आषाढमेघास प्रेमाचा चांगुलपणा आपल्यास चिकटवितां येत नाहीं. उलट 'प्रीति या जगतांत कंटकयुता ही एक वल्ली असे' या केशवसुतांच्या ओळींत प्रीतिपासून असलेला धोकाच दाखवायचा असल्यानें स्वभावभिन्नत्वाचा दोष येऊं शकत नाहीं.

आकार असल्यास त्याचें सादृश्य व नसल्यास स्वभावसादृश्य या उपमेच्या आवश्यक गोष्टी झाल्या. संस्कृत ग्रंथकारांचें समाधान येवढ्यावरही होऊं शकत नाहीं. याबरोबर लिंग, वचन, काल, पुरुष, विधि एवढ्या गोष्टींत जर भेद असेल तर, उपमेच्या तात्कालिक प्रतीतीस, सूक्ष्म कां होईना, अडथळा होत असल्यानें, उपमेमध्यें दोष येतो असें त्यांचें मत आहे. येवढ्याकरितां अनेक वेळां वसंताबद्दल वसंतश्री किंवा वसंतलक्ष्मी, पुष्पांचे ऐवजीं पुष्पराशी, विषाचे ऐवजीं विषरस असे प्रयोग करावे लागतात. पुढील उदाहणांत निरनिराळे दोष आले आहेत.

कैसें दोलेपरि हलतसे चित्त तें मानवाचें (वि. ना. भिडे)

यांत चित्त व दोला, अनुक्रमें उपमेय व उपमान असून भिन्नलिंगी आहेत.

घोडे कधीं न खळती रविच्या रथाचे ।...।...।
राजास विश्रम तसा क्षणमात्र नाहीं ।

यांत राजा एकच आहे. घोडे अनेक आहेत म्हणून वचनभेद आला. त्यापेक्षां त्याच श्लोकाचें संस्कृत मूळ ठीक आहे. ' भानुः सकृद्युक्ततुरंग एव ', या ओळींत तुरंग शब्द भानूचें विशेषण झाल्यानें भानूचेंच राजाशीं साम्य दाखविलें जातें. तसें मराठी भाषांतरांत होत नाहीं. पुढील उदाहरणांत विधिभेद आहे.

हरिकीर्तनीं शिरावें, धनिकगृहीं जेवि जपुनि चोरानें ।

चोर शिरतो, आम्हीं शिरावें, असा एक स्वार्थी तर दुसरा विध्यर्थी प्रयोग आहे. उपमान हें सरळपणें शिरावें या दिलेल्या शब्दाशीं संबद्ध होऊं शकत नाहीं हीच गोष्ट कालभेदाचे बाबतींतही होते. उदाहरणार्थ:—

आणि मार्कण्डेयसे जे जिंकिती काळाप्रती । गाऊं त्यांना आरती ।
किंवा, आणि सौभद्रापरी देतात जे आत्माहुती । गाउं त्यांना आरती ।
(यशवन्त)

यांत मार्कण्डेय किंवा सौभद्र यांनीं काळास जिंकलें किंवा प्राणहुति दिली ही गोष्ट भूतकालांत घडली; परंतु त्यांचा संबंध जिंकिती किंवा देतात या वर्तमानकाळीं क्रियापदांशीं सरळ लागत नाहीं. त्याचप्रमाणें पुरुषभेद. ' म्हणूनियां शोभशि तूं लता जशी ' यांत लता शोभते असा प्रयोग योग्य होईल. पण तूं कर्ता असल्यानें 'शोभशि' असें द्वितीयपुरुषीं रूप योजावें लागलें; पण त्याचा उपमानाशीं अन्वय होत नाहीं व म्हणून औपम्य सरळपणें प्रतीत होत नाहीं.

लिंग, वचन, काल, पुरुष व विधि यांचे निर्बंध अर्थात् फार कडक होतात व संस्कृत काव्यांतही ते इतके पाळले जात नव्हते. या दोषांचें सामान्य स्वरूप म्हणजे कांहीं शब्दांचा उपमान व उपमेय या दोन्हींकडे लागू न शकणारा अन्वय, हें होय. तो तसा लागत असेल तर हे निर्बंध न पाळले तरी चालतील. मराठींत संस्कृतइतका विशेषणांच्या पाठीमागें विभक्ति व लिंगांचा उपसर्ग नाहीं. तथापि संस्कृतप्रमाणें लिंग, वचन व पुरुष यांप्रमाणें क्रियापदांचीं रूपें बदलत असतात, म्हणून उपमांमध्यें वर दर्शविलेली अडचण अनेक वेळां येते. हल्लींच्या मराठी काव्यांत या बाबतींत अत्यंत दुर्लक्ष्य होतें, तितकें तें होऊं नये व उपमेय व उपमानामध्यें शक्य तितकें सादृश्य किंवा ऐक्यही असावें अशी संस्कृत टीकाकारांची कशी दृष्टि आहे एवढेंच सांगण्याकरितां वरील निर्बंधांचा उल्लेख केला आहे.

कित्येक उपमानांशीं कांहीं कल्पना संबद्ध असतात. त्यांस सोडून ती वस्तु मनामध्यें येऊं शकत नाहीं. त्या कल्पनांशीं कांहींच संबंध नसेल तर ती उपमा सदोष होते. वर घेतलेल्याच दोन उदाहरणांकडे पाहूं. मार्कंडेयाप्रमाणें ज्यांनीं काळाला जिंकलें त्यांना आरती गाऊं असें कवि म्हणतो. यांत मार्कंडेयाचेंच नांव घेण्यांत कांहीं विशिष्ट हेतु असला पाहिजे. नाहींतर इतर सात चिरंजीव लोकांपैकीं कोणीही चालला असता. कारण त्यांनीं मृत्यूस जिंकिलें आहे. बरें, मार्कंडेयाची कथा पाहिली तर शंकराच्या पिंडीस चिकटून बसण्यापलीकडे मृत्यूस जिंकण्यास त्यानें अधिक खटपट केली नाहींसें दिसतें. तेव्हां मार्कंडेयही चिरंजीव झाला व इतर थोर लोकही नांवानें चिरंजीव होतात एवढ्याच साम्यावर मार्कंडेयाचा उल्लेख योग्य होणार नाहीं. तसेंच सौभद्राच्या आत्माहुतीबरोबर एका मुलाविरुद्ध अनेक प्रौढ लोक लढले असा अन्याय केव्हांही प्रतीत होतो. तेव्हां हा अन्यायाचा अर्थ अभिप्रेत असल्याखेरीज नुसत्या आत्माहुतीकरितां त्याचें उपमान घेण्यांत औचित्य नाहीं. तानाजी, बाजी देशपांडे, लक्ष्मीबाई, सेंट जोन इत्यादिकांचाही आत्माहुती आहेच. पण त्या प्रत्येकास कांहीं कल्पना (Associations) संबद्ध आहेतच. त्या कल्पना जर अभिप्रेत नसतील तर वैफल्याचा दोष मात्र पदरीं पडतो व अर्थास चारुता येत नाहींच.

पुढील उदाहरणेंही पहाण्याजोगें आहे. कृष्णशास्त्री चिपळूणकर यांनीं भाषांतरित केलेल्या करुणविलासांतलें तें आहे. ' जिचे डोळे काळे बघुनि मृगबाळेंहि झुरती ' या वाक्यांत शास्त्रीबुवांनीं मूळावरही ताण केली आहे असें पुष्कळ वेळां म्हटलें जातें. एका दृष्टीनें तें खरें आहे. मृगबाळांवर 'झुरणें' या मानवी क्रियेचा आरोप करून समाधि गुण साधला, त्याबरोबरच अनुप्रासही आला आहे. मूळांत फक्त ' हरिणशावकलोचना ' एवढेंच आहे. पण शास्त्रीबुवांनीं ' काळे ' हा शब्द घालून अर्थ संकुचित केला. वस्तुतः हरिणाचे डोळे काळे तसेच मोठेही असतात व दोन्ही गोष्टी सामान्यतः अभिप्रेत असतात, पण ' काळे ' शब्द घातल्यानें फक्त काळेपणांत साम्य दाखवावयाचें आहे कीं काय असा विचार मनांत येतो. तो शब्दच येथें नसता तर सर्व साम्य व्यक्त झालें असतें.

संबद्ध कल्पनेस विरुद्ध वर्णन दुसऱ्या एका उदाहरणांत दिसेल. पावसाळ्यांतील मेघांचें वर्णन आहे.

वर झडे याची भेरी । याची पताका सोनेरी ।
हिण्डे वाऱ्यावर स्वारी । गनीमाची दौड भारी ॥ (मा. ज्यू.)

पहिल्या चरणांत भेरी वाजत आहेत व सोनेरी पताका फडकवीत थाटांत स्वारी जात आहे अशी कल्पना मनांत येते; तोंच त्या ढगांस गनीम म्हटलेलें वाचण्यांत येतें. गनीमाची दौड मोठी असेल; पण भेरी वाजवीत किंवा पताका फडकवीत जाण्याची त्याची पद्धति नाहीं. तेव्हां फक्त ' दौड भारी ' एवढ्याच साम्यावर उपमा सोडून देतां येत नाहीं. ती आणखी थोडीशी आपोआपच आधींच्या ओळीमुळें ताणली जाते. पण तशी ताणतांना तुटते.

प्रस्तुताशीं असंबद्ध अशी उपमा कांहीं वेळां देण्यांत येते. उदाहरणार्थ:—

चवथिच्या विधूसारखी । चिमुकली दिसे नाव कीं । फिरुं बसून या पुष्पकीं ।

या उदाहरणांत नौकाविहार किंवा जलविहार प्रस्तुत आहे, आकाशविहार नव्हे. असें असतां त्या नौकेस पुष्पकाचें रूपक कां दिलें हें समजणें कठीण आहे. साधारण धर्माकरितां पाहावयास गेल्यास " चिमुकली " शब्दाखेरीज दुसरा धर्मवाचक शब्द दिसत नाहीं व हा शब्दही त्या ओळींतील कोणत्याच उपमानाशीं लागत नाहीं. एकीकडे चिमुकला शब्द अधिक आहे, तर दुसरीकडे पुष्पकाचें रूपक कां केलें हें दर्शविणारा शब्द नाहीं; लिंगभेदाचा तर या ओळींत उत्कर्ष आहे. चंद्रास उपमेय स्त्रीलिंगी नाव शब्द, तर त्यावरच पुष्पकाचें रूपक केलें आहे.

कित्येक वेळां असंभाव्यतेचा दोष येतो. विनायकाच्या पुढील ओळींत तो दिसून येईल.

बाला भग्नमनोरथ झाली । मौक्तिकांपरी अश्रू टाळी
दुःखानें एकांतीं स्फुंदे । काय तेंच या स्थानीं गंधे ? ॥

या ओळींत ओसाडींतील वासासंबंधीं उत्प्रेक्षा केल्या आहेत. परंतु ज्या गोष्टींना वास नाहीं अशांचा तो वास आहे. असें उत्प्रेक्षिण्यांत उघड उघड असंभाव्यता आहे. अश्रूंना खारटपणा असेल; पण वास असेलसें वाटत नाहीं. निदान ' मधुर सुवास ' खास नाहीं. स्फुंदनास तर तें अशक्यच आहे. तीच स्थिति त्यापुढील उत्प्रेक्षेची आहे.

यापरि वैतागून कवीनें । ओसाडींत स्वच्छंदानें ।
वाजविला तो सुस्वर पांवा । त्याचा कांहीं वास असावा ।

येथें दोन आरोपक्रिया आहेत. काव्यावर आरोप सुस्वराचा व त्यावर वासाचा. पैकीं पहिला मान्य होईल, पण दुसरा होणार नाहीं. सुस्वर असला तरी त्यास वास संभवत नाहीं. वासाची उत्प्रेक्षा योग्य व्हावी अशी इच्छा असेल तर अश्रूंवर सुमनांचा आरोप केल्यास काम होईल, तसेंच कवीच्या वाक्सुमनांचा वास असें म्हटल्यासही असंभाव्यतेचा दोष नाहींसा होईल.

असंभाव्यतेप्रमाणेंच असादृश्याचा दोष आहे. दोन गोष्टींत सादृश्य नसतांना त्यांचें सादृश्य कल्पिणें हेंच त्याचें स्वरूप आहे. उदाहरणार्थः—

'पहा तारा आकाशांत। गात फेर धरितात' (मा. ज्यू.)

यांत तारा फेर धरितात हें विधान उचित आहे; तथापि त्या गात आहेत हें नाहीं. तारांच्याकडून कसलाही नाद निघता, तरी त्यास गाणें म्हणून नांव देतां येणें शक्य झालें असतें. परंतु मुळांतच कांहीं नाद नसेल तर गाणें म्हणावयाचें कशास? उलट 'मूक तारांचा' (The silent stars) एक प्रचारच पडून गेला आहे. मम्मटाची दृष्टि याहूनही कडक आहे. काव्यास चंद्राची व काव्यार्थास किरणांची उपमा दिल्यास असादृश्याचा दोष येतो असें त्याचें म्हणणें आहे. येथें दोहोंस सामान्य असा आल्हाद-दायकत्वाचा गुण तरी आहे. त्याचीच दृष्टि घ्यावयाची तर 'गन्धविभ्रमें जवळि बोलवी' यांतही गन्ध व विभ्रम यांतही असादृश्य येईल.

उपमा, दृष्टांत किंवा रूपकांची एकावर एक रचना करण्याची पुष्कळांची प्रवृत्ति दिसून येते; परंतु यांमध्यें असणारी जबाबदारी अनेकांस उमगत नाहीं. ही प्रथा प्रथम बाणानें पाडिली असें म्हणतां येईल. अगोदर नुसतें शब्दसादृश्य हें उपमेस फारसें अनुकूल नाहीं; पण तें कबूल करूनही उपमेय व उपमान यांचें स्वभावसादृश्य हेंही तो लक्षांत घेत नाहीं. 'प्रथममेव स्वामिनी दानवश्रीरिव सतत निन्दितसुरता' या उपमेंत केवळ शब्दसादृश्याकरितां तारापीडाचे राणीस तो दानवश्रीबरोबर कल्पितो. यांत विरुद्ध स्वभावांचीं उपमानें एकाच वेळीं उपमेयास देण्यांत आपण वाचकांचा घोंटाळा करितों हें तो विसरतो. अत्यंत कुशल वाचकही वस्तूवस्तूंतील समानधर्मच लक्षांत ठेवण्यापेक्षां वस्तूच लक्षांत अधिक ठेवितो हेंच स्वाभाविक आहे. त्याच्यापुढें निरनिराळ्या गुणसाम्याकरितां कां होईना, पण परस्परविरुद्ध स्वभावाचीं उपमानें ठेवल्यानें वाच-काच्या मनावर एकाही वस्तूचा नीट ठसा उमटणार नाहीं. जाबालि ऋषीच्या हरीतक या मुलास निरनिराळ्या शब्दगुणसाम्यावरून एकाच वेळीं भिन्न भिन्न उपमानें दिलीं आहेत. जन्म झाल्याबरोर चंद्रापीडास प्रथम दीप, नंतर सूर्य व नंतर चंद्र अशीं उपमानें एकाच रक्तगुणाकरितां दिलीं आहेत. अनेक उपमानांचे स्वभाव अनेक असतात. त्यांच्या संबद्ध कल्पना (Associations) निरनिराळ्या असतात. तेव्हां जितकीं अधिक उपमानें आपण घेऊं तितकी त्या परस्परांत भिन्नता वाढत जाणार. त्रिदल या पुस्त-कांतील त्रिदल ही कविता या दृष्टीनें नमुनेदार आहे. हींत 'बैसले काव्य करण्याला परि अंतःस्फूर्ती नाहीं' ही एकच गोष्ट प्रस्तुत आहे. बाकी सर्व उपमानभूत वाक्यार्थ आहेत. फार झाल्यास शेवटची ओळ 'गुंफिलें त्रिदळ काव्याचें, परि शंकर भूवरि नाहीं' यांतील व्यंग्य वा संदिग्ध उल्लेखावरून प्रस्तुत म्हणतां येईल. आतां खालील दृष्टान्तांतून ज्या गोष्टी आहेत, त्या काव्याच्या तयारीस व ज्या गोष्टी नाहींत त्या अंतःस्फूर्तीच्या अभावास अनुक्रमें उपमानभूत समजावयाच्या. आकारसादृश्याचा प्रश्नच नाहीं, पण स्वभावसादृश्य तरी हवें. 'परि तक्षक डोलत नाहीं' यांत तक्षक हा चांगला असल्याचें

कोणाच्या ऐकिवांत नाहीं. त्याचें अंतःस्फूर्ती किंवा शेवटच्या ओळींतल्या शंकर शब्दाशीं जें अप्रत्यक्ष साम्य या दृष्टान्तांत दाखविलें जातें तें अयोग्य आहे. ‘ गगनांत चांदण्या जमल्या ’ यामुळें रात्रीची कल्पना येते, तर पुढें ‘ कमलिनी सरोवरिं फुलल्या ’ किंवा ‘ प्रत्यूर्षी स्तोत्रां म्हणतें ’ यांत पहाट किंवा दिवस आहे असें वाटतें. ‘ आभरणीं वनिता नटली, परि भालीं कुंकुम नाहीं ’ या दृष्टान्तामध्यें तर एक असंभाव्यतेचा दोष येतो किंवा त्या स्त्रीच्या शीलासंबंधीं शंका उत्पन्न होते. काल, पुरुष, लिंगवचन-भेद तर बाजूलाच ठेवावे लागतात. शेवटीं या दृष्टान्तास मुख्य आधार जो साम्याचा तोही तितकासा बळकट नाहीं. पहिल्या ओळीवरून सारी तयारी झाली आहे तरी कार्य घडवून आणणारी गोष्ट नाहीं. एवढा वाक्यार्थ साधारण आहे असें वाटतें. तरी चंद्र, षट्पद, कुंकुमतिलक, बालक इत्यादि उपमानभूत मंडळी तत्तत्संबद्ध क्रिया घडवून आणणारी दिसत नाहींत. या फक्त मुख्य गोष्टी आहेत असें समजूनही मयूर किंवा तक्षक या गोष्टी शारदेसंबंधीं किंवा केतकीसंबंधीं मुख्यत्वेंकरून दिसून येतात असें नाहीं. सम्राटास बालक हेंही मुख्य म्हणून संबद्ध नाहीं. शेवटीं कांहीं उणेपणा किंवा एखाद्या साधारणपणें संबद्ध गोष्टीचा अभाव या ऐसपैस सादृश्यावरच भागवावें लागतें. असें असूनही ही कविता उत्तमपैकीं म्हटली जाते !

याप्रमाणें उपमेच्या निरनिराळ्या मर्यादा सांगितल्या आहेत. भामह म्हणतो त्याप्रमाणें ‘ सर्वं सर्वेण सारूप्यं नास्ति भावस्य कस्यचित् ’ हें म्हणणें खरें आहे. तथापि उपमेस लागणाऱ्या सादृश्यास कांहीं किमानपक्ष मर्यादा आहेत हें विसरून चालणार नाहीं. नाहींतर काव्यांत शैथिल्य येईल किंवा काव्य हास्यास्पद वा उपहसनीय होईल. आजकालच्या मराठी काव्यांत हें शैथिल्य फार आहे. उपमेसारखा अलंकार सोपा म्हणून त्याचे वाटेल तसे हाल करणें योग्य नव्हे.

आतांपर्यंत झालेला विचार औपम्यासंबंधीं झाला. मागें सांगितल्याप्रमाणें

विरोध

औपम्याइतकेंच विरोधालाही अलंकारांमध्यें महत्त्व आहे. साम्याप्रमाणेंच विरोध हा आपल्या स्मरणशक्तीचा एक खटका आहे. किंबहुना साम्यापेक्षां विरोध हाच स्मृतिशक्तीस अधिक उपकारक होतो. विशेषत: दोन गोष्टी जशा असावयास पाहिजेत असें आपणांस वाटत असतें, त्या तशा नसल्या व आपलें वाटणें खोटें ठरलें तर अधिक तीव्रतेनें या गोष्टीची जाणीव होते. कांहीं लोक पन्नासपर्यंत किंवा अधिकही गोष्टी एकदांच तोंडीं सांगितल्या असतां त्या अनुक्रमानें लक्षांत ठेवून स्मरणशक्तीची एक कौतुकास्पद करामत करून दाखवितात; त्या त्यांच्या करामतींत या विरोधाचा फार उपयोग होतो असें म्हणतात, त्याचें कारणही हेंच होय. दोन गोष्टींतील असंबद्धता किंवा विरोध हा त्या दोन गोष्टींतील साम्यापेक्षां अधिक चमत्कृतिजनक असतो. दोन सारख्या उंचीचे लोक नजरेंतून निसटतात, पण एक उंच व दुसरा ठेंगू असल्यास लोक पुनः पुनः त्या जोडीकडे पहात राहतात. स्त्री व पुरुष दोघे मिळून चालत असल्यास अधिक लक्ष वेधतें. त्यांतून तीं पतिपत्नी

असल्यास त्यांच्या वर्णात वा आकारांत बराच भेद असल्यास तो तेव्हांच डोळ्यांत भरतो. त्यांतून ही स्त्री अधिक स्थूल किंवा उंच असल्यास खासच चमत्कृति उत्पन्न होते. कारण स्त्रीची उंची किंवा जाडी पुरुषापेक्षां अधिक असेल अशी साधारणपणें आपली कल्पना असत नाहीं. सामान्य व्यवहारांतला हा नियम काव्यांतील अलंकारांसही लागू आहे व साम्याप्रमाणें विरोधावरही अनेक अलंकारांची उभारणी झाली आहे. हा विरोध उत्पन्न होण्यास ज्या ज्या गोष्टी कारणीभूत होतात त्या त्या गोष्टींवर अलंकारांची उभारणी झाली आहे. क्रिया व गुण यांमधील विरोध, गुणागुणांमधला विरोध, परिस्थितीनें उत्पन्न झालेला विरोध, अनपेक्षित गोष्टी घडल्यामुळें आलेला विरोध, इत्यादि या विरोधमूल अलंकारांचीं उदाहरणें होत. परंतु यांतही एक गोष्ट विशेष लक्षांत ठेविली पाहिजे. ती ही कीं, काव्यांत किंवा या अलंकारांत जो विरोध दिसून येतो तो बहुधा काल्पनिक किंवा कविप्रतिभानिर्मित असा लागतो; व या विरोधांत जितकी चमत्कृति वाचकांस वाटते तितकीच त्याच्या परिहारांतही वाटते. काल्पनिक विरोध उत्पन्न करावयाचा व त्याबरोबरच त्याच्या परिहाराचीही व्यवस्था प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणें बहुधा दुसऱ्याच प्रकारानें करणें यांतच कवीच्या कौशल्याची परीक्षा असते. तथापि कांहीं अलंकार हे खऱ्याखुऱ्या विरोधावरच अधिष्ठित झालेले असतात.

उदाहरणार्थः—विषमांतील पुढील विरोध घ्या.

सूर्यवंश कुठें—माझी अल्पबुद्धि कुठें बरें ?

किंवा, ' कुठें तुझे शर तीक्ष्ण ! कुठें त्या हरिणांचा भंगुर जीव, '

शुद्ध विरोध

वरील उदाहरणांतील दोन दोन वस्तूंमध्यें असणाऱ्या शुद्ध, कविप्रतिभानिर्मित नव्हे, विरोधांतच वाचकांस मौज वाटते म्हणा किंवा चटका लागतो म्हणा, तो अलंकारत्वास पात्र झाला आहे. व्यवहारांत वस्तुस्थिति अशीच आहे. ताजमहालसारखें पवित्र व अपार प्रेमाचें द्योतक चिन्ह व तें करविणाऱ्या शहाजहानाची विषयांधता, जन्मभर सुरेंद्रनाथांनीं दाखविलेला चिक्कूपणा व मरणानंतर दिलेल्या अनेक उदार देणग्या, समुद्रांत असलेलें अगाध व अपरंपार जल व तें माणसास निरुपयोगी करून टाकणारें त्याचें क्षारत्व, घाटांतील सृष्टीचें सहज असें सौंदर्य व त्याबरोबरच जीवास अपाय करील अशी शंका पदोपदीं उत्पन्न करणारी त्याची भीषणता यांमधील विरोध जितका मन हलवून सोडणारा आहे, तितकाच तो सत्यही आहे. परंतु या गोष्टी काव्यास विषयीभूत झालेल्या आहेतच. अलंकारांमधील वक्रतेची किंवा कविप्रतिभात्मकत्वाची येथें मुळींच जरूरी नाहीं. ज्याप्रमाणें स्वभावोक्ति अलंकारांत खरी असलेली वस्तुस्थितीच काव्यरसास पुरेशी होते, तशीच विषमाच्या या प्रकरणांत दिसून येणारी विरोधमुक्तता हीही काव्यरसास परिपोषक होते.

परंतु वस्तुगत शुद्ध विरोध हा अलंकारांस जितका पोषक होतो त्यापेक्षांही कवि-प्रतिभेनें उत्पन्न केलेला विरोध अधिक होतो. कारण खऱ्या

काल्पनिक व शाब्दिक विरोध

विरोधापेक्षांही काल्पनिक विरोधांत किंवा त्याच्या आभासांत अधिक चमत्कृति वाटते. हा आभास अनेक वेळां शब्दनिष्ठच असतो म्हणजे त्या शब्दांच्या नुसत्या उच्चारण्यानें भासणारा असा असतो. त्याचा अर्थ केल्यास त्यामध्यें किंचितूही विरोध आढळून येणार नाहीं उदाहरणार्थः— 'जगद्धितकृदपि जगदहितकृत्' किंवा 'अगोद्धारकोऽपि नागोद्धारकः' इत्यादि. या उदाहरणांत ऐकल्याबरोबरच येथें विरोध आहे असें वाटतें. परंतु 'कृत्' याचें 'करणारा' व 'नाश करणारा' असे दोन निरनिराळे अर्थ घेतल्यावर, किंवा अग म्हणजे गोवर्धन-पर्वत व नाग म्हणजे कालिया असें समजल्यावर हा विरोध नाहींसा होतो. 'त्रयोऽप्यत्रयः' यांतील विरोध तर शब्दांतही नाहीं, नुसत्या उच्चारांतच आहे. तीन अत्रिकुलोत्पन्न लोक असाच त्याचा अर्थ होत असल्यानें विरोधच उत्पन्न होत नाहीं. पण विरोध वाटतो तो अपि या शब्दानें व उच्चारामुळें. अर्थात् विरोधाचे हे सर्व प्रकार सहृदयास फारसे आनंददायक होत नाहींत. काव्य वाचीत असतांना रसाच्या सरळ ग्रहणास यामुळें झालाच तर अडथळाच उत्पन्न होतो. अशा प्रकारें खरा नसलेला व अगदींच शाब्द असलेला विरोध दाखविण्याचें थोडीशी गंमत करण्यापलीकडे इतर कांहीं प्रयोजन असतें असें नाहीं. असें असतांही बाणासारख्या लेखकानें आपल्या लेख-नांत त्याचा सर्वत्र उपयोग केला आहे हें उचित नव्हे.

शाब्द विरोधापेक्षांही आर्थ विरोधास अधिक महत्त्व आहे. हा शब्द-श्लेषावर अवलंबून नसल्यानें याचा आभास अधिक वेळ टिकतो.

आर्थ विरोध

व्यवहारांतही ज्या गोष्टीचें गूढ लवकर उकलत नाहीं, ती अधिक चमत्कृतिजनक व आकर्षक असते व सहृदयाचें लक्ष तिकडेच अधिक लागतें. येथें विरोधाचा परिहार करण्याकरितां शब्दांचे नुसते अर्थ लावून भागत नाहीं. आणखी अधिक विचार करावा लागतो. कांहीं इतर गोष्टीही विचारांत घ्याव्या लागतात, तेव्हां त्या विरोधाचा आभास नाहींसा होऊन अर्थ संपूर्णपणें लागतो. हा विरोध अनेक कारणांनीं येऊं शकतो, पण अनपेक्षित गोष्टी घडणें किंवा त्या तशा असाव्यात अशी आपली कल्पना असणें हें याचें साधारण कारण असतें. त्याचें विशेष स्वरूप अनेक प्रकारचें असतें. कारणाचा अभाव दाखवून कार्य झालें आहे असें सांगितल्यास ती **विभावना**[1] होते; पूर्ण सामग्री असतांही कार्योत्पत्ति झाली नाहीं असें सांगितल्यास **विशेषोक्ति**[2] होते; कारण एके ठिकाणीं व कार्य दुसरे ठिकाणीं घडलें असें म्हटल्यास **असंगति**[3] होते;

---

१. तरल दृष्टि भीतिविना, अलक्तकावीण पादतल रक्त ॥ विभावना

२. उपनिषदें वाचियलीं, गीताही तोंडपाठ मी केली,
तरिही सुधांशुवदना मानससदनांतुनी नसे गेली ॥ विशेषोक्ति

३. ती बाला, परि अप्रगल्भमन मी; ती स्त्री, असें भीरु मी; ॥ असंगति

करायला जावें चांगलें व झालें वाईट अशी स्थिति दाखविल्यास **विषमाचा**[1] प्रकार होतो; आधार हा आधेयापेक्षां लहान किंवा आधेय हें आधारापेक्षां मोठें आहे असें वर्णन आल्यास **अधिक**[2] होतो; किंवा प्रसिद्ध आधारावांचूनच एकादी गोष्ट अस्तित्वांत आहे असें सांगितल्यास **विशेष**[3] होतो. या साऱ्या वर्णनांत श्लेषाची मदत पुष्कळ वेळां व भरपूर होते, पण त्याशिवायही हे अलंकार असूं शकतात. अशा वेळीं विरोधपरिहारार्थ इतर कांहीं कारणें शोधून काढावीं लागतात व हेंच अधिक मनोरंजक असतें. इंग्रजी-मध्यें ज्यास Paradox असें म्हटलें जातें, त्याचें बाह्यस्वरूप तरी या आर्थ विरोधा-भासाचेंच असतें. पुढील इंग्रजी उदाहरणें पहाः—

(1) The *child* is *father* of the man.
(2) *Language* is the art of *concealing thought*.
(3) In the midst of *life*, we were in *death*.
(4) *Silence* is sometimes more *eloquent* than words.
(5) He who lives *without folly* is *not so wise* as he thinks.

या प्रकारच्या व्याख्यांची व्यवस्था आर्थ विरोधाभासांतच लावितां येण्यासारखी आहे. आपाततः विरोधी दिसणाऱ्या या वाक्यांत विरोध नसून वस्तुस्थितीच तशी आहे हें थोडा वेळ विचार केल्यास तेव्हांच दिसून येईल. विरोधाभास व त्यावर उभार-लेल्या अलंकारांचें ध्येय व कार्य तरी हेंच असतें. Paradox म्हणजे वाचकांस धक्का देण्याची एक युक्ति एवढाच जर त्याचा अर्थ असेल, तर अनपेक्षित गोष्ट सांगण्याचे बाबतींत विभावना, विशेषोक्ति, असंगति इत्यादि अलंकारांनीं तें काम उत्तम प्रकारें होतें असें सहज म्हणतां येईल. असें असतांही श्री. महादेव मल्हार जोशी यांनीं 'काव्य-चर्चे'त संस्कृत वाङ्मयांत Paradox नाहीं असें प्रतिपादन केलें आहे. वस्तुतः Paradox हा बाह्य स्वरूपांत संस्कृत वाङ्मयांत आहे. त्याचा उपयोग फक्त काव्यांत थोडीशी चमत्कृति उत्पन्न करण्याकडेच केला आहे. तोच कांहीं नवीन सिद्धांत प्रस्थापित करण्याकडे किंवा आजच्या समजुतीस धक्का देण्याकडे केल्यास त्याचा उपयोग व महत्त्व अधिक वाढेल. आज इंग्रजी वाङ्मयांतही त्याचा उपयोग अनेक वेळां चमत्कृति उत्पन्न करण्याकडेच केला जातो व संस्कृत वाङ्मयांतील विरोधाभासाप्रमाणेंच त्याचीही वादांतील अस्त्र म्हणून किंमत कमी झाली आहे.

विरोधमूल अलंकारांचें सामान्यस्वरूप या आभासाचेंच असल्यानें त्यांची व्यक्तिशः चर्चा करण्याची जरूरी नाहीं. हेमचंद्रानेंही हीच दृष्टि आपल्यापुढें ठेवून विरोधाभास,

---

१. भ्याला शश शिकाऱ्याला, चंद्राचा घेइ आश्रय,
केतूनें गिळिला त्याला तेथेंही आश्रयासह ॥ विषम
२. समुद्र प्राशिला ज्यानें होता तो कुम्भसंभव ॥ अधिक
३. गेली ती, बोल तिचे अजुनि परी धीर मजसि देतात ॥ विशेष

व्याघात, विभावना, विशेषोक्ति, विशेष, विषम, अतद्गुण, अधिक इत्यादि अलंकार एका विरोधाभासांतच घातले आहेत. व शेवटीं स्पष्टपणें 'हे अलंकार निराळे मानण्याची जरूरी नाहीं' असें तो सांगतो. विरोधाभासमूलवर्णन हें अधिक कौशल्याचें आहे हें मात्र येथें नमूद करण्याजोगें आहे व म्हणूनच तें कठीणही आहे. आजकालच्या मराठी वाङ्मयांत उपहासपूर्ण किंवा विरुद्धलक्षणायुक्त वर्णन आढळेल. साम्यावर उभारलेले अलंकारही बरेच सांपडतील. परंतु विरोधमूल अलंकार मात्र दुर्मिळ झाले आहेत. परिणामाच्या दृष्टीनें हेच अलंकार इतरांपेक्षां अधिक महत्त्वाचे आहेत. असें असूनही त्यांचें वर्णन किंवा अस्तित्व काव्यांत ज्या प्रमाणांत दिसावयास हवें तसें तें दिसून येत नाहीं.

श्लेष

औपम्य व विरोध यांवर अवलंबून असणाऱ्या दोन्ही प्रकारच्या अलंकारांस पुष्कळ वेळां श्लेषाचें साह्य असतें. विशेषतः समासोक्ति, अप्रस्तुतप्रशंसा, व्याजस्तुति, विरोध, दीपक इत्यादिकांचें अत्यंत साह्य होतें. श्लेषाची गति नाहीं असा अलंकार वस्तुतः एकही नाहीं. तो वाटेल तेथें वाटेल तसा वापरल्यास चालतो. त्याचा उपयोग निदान दूरतः व्यञ्जना करण्याकडे होतोच. असें असल्यानें श्लेष हा सर्वांत महत्त्वाचा अलंकार आहे असें म्हणणारा एकादा लेखक निघावा हें साहजिक आहे व त्यानंतर या वादास तोंड लागावें हेंही ओघानेंच आलें. या वादास प्रथम सुरुवात उद्भटानें केली असें दिसून येईल. त्याचें म्हणणें साधारणतः पुढीलप्रमाणें आहे. जेथें जेथें श्लेष दिसून येईल तेथें तेथें साधारणपणें इतर अलंकारांचें अस्तित्वही दिसून येतें. परंतु अशा ठिकाणीं श्लेष हाच मुख्य अलंकार समजावा. इतरांचा फक्त भास मानावा. रुय्यकानें आपल्या सर्वस्वांत याचाच उल्लेख केला आहे. दुसरे अलंकार आले असतां श्लेष जर असेल तर तो त्यांचा बाध करून त्यांचा भास मात्र ठेवतो. जगन्नाथ याचेंच पुढीलप्रमाणें विधान करितो. श्लेषाबरोबर इतरही अलंकार बहुधा येत असल्यानें तेच अलंकार मुख्य मानिल्यानें या श्लेषाचें क्षेत्र नाहींसें होईल. इतर अलंकारांस त्यांचें स्वतंत्र क्षेत्र असतेंच. तेव्हां जेथें जेथें हा अलंकार येईल, तेथें तोच मुख्य मानून इतर बाधित मानावेत. परंतु उद्भटाचें हें म्हणणें मान्य होण्याजोगें नव्हतें. या वादासंबंधीं तीन मतें होतीं. एक उद्भटाचें वर सांगितलेंच आहे. त्याच्या उलट दुसरें; तें असें: श्लेष हा इतर अलंकारांस सहाय्यभूत किंवा उपकारक असल्यानें इतर अलंकार आले असतां हा मुख्यालंकार नव्हेच. या दोहोंच्यामध्यें तिसरें मत असें कीं, श्लेष इतर अलंकारांबरोबर आला असतां तेथें दोन्ही तुल्यबल म्हणून त्यांचें संकीर्णत्व मानावें. (किमस्य बाधकत्वं स्यादाहोस्वित्संकीर्णत्वमुताहो बाध्यत्वमिति । र. गं. पृ. २९३) पैकीं शेवटचें मत रुय्यक व मम्मट यांस मान्य दिसतें. जगन्नाथानें तीनही मतें नुसतीं वाचकांपुढें मांडिलीं आहेत. आपलें निश्चित मत दिलें नाहीं. या बाबतींत

---

१. एवंच विभावनाविशेषोक्त्यसंगतिविषमाधिकव्याघातातद्गुणाः पृथगलंकारत्वेन न वाच्याः ॥ का. शा. २७२.

पुढील दृष्टि योग्य होईल. श्लेषास स्वतंत्र क्षेत्र अगदीं नाहीं असें नाहीं. ' उदयमयते इत्यादि श्लोकांत तें तसें आहे. तेव्हां क्षेत्रविषयक आक्षेप बरोबर नव्हे. अर्थात् अशीं स्थळें थोडीं असतात. इतर ठिकाणीं श्लेष व आणखी कोणताही अलंकार आला व तो दुसरा अलंकारही सर्वस्वीं श्लेषावर अवलंबून असला तरी ज्याचें चारुत्व अधिक तोच अलंकार मुख्य मानला पाहिजे. संकर झाला तरी तुल्यबलत्व असेलच असें नाहीं. समासोक्ति, व्याजस्तुति इत्यादि अलंकार श्लेषावरच आधारलेले असले तरी त्यांचें चारुत्व केव्हांही अधिक वाटतें. त्यांतील श्लेष काढिल्यास ते अलंकार विगतप्राण होतील हें खरें, परंतु प्राणापेक्षांहि आत्मा निराळा व अधिक महत्त्वाचा आहे. तो श्लेषांत नसून इतर गोष्टींतच आहे. समासोक्तीनें सूचित होणारा नायकनायिकांचा अप्रत्यक्षव्यवहार किंवा व्याजस्तुतींत असणारी ' मुखे निन्दा व खरी स्तुति ' यांतच सारी मौज आहे. जेथें श्लेष जरूर नाहीं तेथेंही चारुत्वाची हीच कसोटी युक्त होईल. ज्याचें वैचित्र्य अधिक तो अलंकार मुख्य. जेथें श्लेष स्वतंत्र व दुसरा अलंकारही स्वतंत्र तेथेंही हाच न्याय लागू. आतां श्लेषाचें स्वरूपच थोडयाबहुत प्रमाणांत शब्दनिष्ठ असल्यानें रसिकांस त्यांचें वैचित्र्य जर बहुतेक वेळां मान्य झालें नाहीं तर त्याचा दोष श्लेषाकडेच आहे व असेंच बहुधा घडतें. श्लेष हे बरेचसे शब्दांवर अवलंबून असतात.

शब्दालंकार कीं अर्थालंकार ?

यामुळेंच श्लेषासंबंधीं आणखीही एक वाद उपस्थित झाला आहे. उद्भटानें हा सर्वच अर्थालंकार या सदराखालीं घातला आहे. इतर अलंकारिक त्यास कांहींसा शब्दालंकार व कांहींसा अर्थालंकार समजतात. श्लेषाचे मुख्य प्रकार दोन आहेत. शब्दश्लेष व अर्थश्लेष. पैकीं पहिल्याचे आणखीही दोन प्रकार आहेत. एक सभंग श्लेष व दुसरा अभंग श्लेष. 'औषध नलगे मजला' या ओळींत तो सभंग आहे. कारण 'नलगे' या अक्षररचनेचे दोन भाग पाडावे लागतात व ते निरनिराळे आहेत. एकदां ' नल गे ' तर दुसऱ्या वेळेस ' न लगे ' असे ते भाग पडतात. पुढील ओळींत शब्दांचे असे भाग न पडतांच दोन अर्थ मिळतात.

राजा दे मोद लोकांना करांनीं आपल्या मृदु ।

राजा व कर या शब्दांचे अनुक्रमें राजा व चंद्र, आणि किरण व द्रव्यभाग असे दोन दोन अर्थ येतात. मृदु या शब्दाचीही तीच स्थिति. परंतु वरील शब्दांच्या दोन अर्थांत जितकें भिन्नत्व आहे तितकें या शब्दाच्या अर्थांत नाहीं. मृदु शब्दाऐवजीं ' कोमल ' शब्द घातल्यास कसा तरी निर्वाह करून घेणें शक्य आहे. पण राजा व कर या शब्दांचे ऐवजीं दुसरे शब्द घालून भागणार नाहीं. राजाऐवजीं नरेश किंवा कराबद्दल हस्त घातल्यास चंद्र किंवा द्रव्यभाग हे अर्थ येणार नाहींत. म्हणून हाही श्लेष विशिष्ट अक्षर-रचनेवर नसला तरी विशिष्ट शब्दांच्या प्रयोगावर अवलंबून राहिला. तिसरा प्रकार पुढील ओळींत दिसून येईल.

थोड्यानें खालतीं जाई, थोड्यानेंच चढे वरी ।

हें वर्णन तराजूच्या पारड्यास जसें लागतें, तसें क्षुद्र मनुष्याच्या मनःप्रवृत्तीसही लागतें. शब्दांमध्यें फेरफार केला तरी अर्थ बदलणार नाहीं. येथें दुटप्पीपणा नुसत्या शब्दांत नसून अर्थांतच आहे. खालीं जाणें व वरती येणें या अर्थीं कोणतेही शब्द चालतील. पैकीं पहिले दोन्ही प्रकार मम्मट, विश्वनाथ इत्यादिकांनीं शब्दालंकारांतच घातले आहेत. कारण त्यांमध्यें शब्द बदलतां येणें शक्य नाहीं. रुय्यक म्हणतो:—पहिला प्रकार शब्द-श्लेष होय, पण दुसरा प्रकार मात्र अर्थश्लेष म्हटला पाहिजे. कारण तो शब्दांच्या दोन अर्थांवर अवलंबून आहे, शब्दांतील अक्षररचनेवर नाहीं. शब्दांच्या त्याच स्वरूपांत दोन अर्थ त्यास आहेत. त्यांत तोडातोड करावयास नको. या ठिकाणीं वरील चारुत्वाचा नियम लावणें शक्य नाहीं. श्लेषाची सारी गंमत कशाही तऱ्हेनें का होईना जो दुहेरी अर्थ येतो त्यावर अवलंबून आहे, तेव्हां शब्दाचें चारुत्व अधिक कीं, अर्थाचें चारुत्व अधिक हा प्रश्नच उरत नाहीं. सारें चारुत्व अर्थाचेंच आहे. यमकानुप्रासाप्रमाणें फक्त कानांस किंवा चित्रबंधाप्रमाणें फक्त डोळ्यांसच आल्हाद या ठिकाणीं होतो असें नाहीं व म्हणूनच उद्भटानें श्लेष सर्वच्या सर्वच अर्थालंकारांत घातला आहे. परंतु हेंही कबूल केलें पाहिजे कीं, शब्दश्लेषाकरितां लेखकास विशिष्ट शब्दांवर फारच अवलंबून रहावें लागतें. शब्दयोजनेचें स्वातंत्र्य रहात नाहीं. त्यामुळें अर्थव्यक्तीही अनेक वेळां सहज होऊं शकत नाहीं. चारुत्व अर्थाचेंच असलें तरी महत्त्व शब्दांचेंच फार असतें. असें असल्यानें श्लेषाच्या तिसऱ्या प्रकारासच अर्थालंकार म्हणावें व पहिल्या दोन प्रकारांस शब्दालंकार म्हणावें हेंच योग्य होय.

श्लेषांचा प्रसार

संस्कृत वाङ्मयांत श्लेषांचा प्रचार फार होता. व काव्यास चारुत्व आणण्यास त्याचा भरपूर उपयोग कवींनीं करून घेतला. इंग्रजी वाङ्मया-प्रमाणें ‘ Note the pun upon the word—’ अशा तऱ्हेचें कौतुक संस्कृत वाङ्मयांत होणार नाहीं. श्लेषांच्या या उपयोगाची जाणीव आमच्या ग्रंथकारास होतीच, व त्यांनीं ती स्पष्टपणें दर्शविलीही आहे. दण्डीनें ‘ श्लेष हा इतर सर्व अलंकारांतील मौजेंत भरच टाकतो ’ असें म्हटलें आहे.[१] जगन्नाथानेंही अशाच तऱ्हेचें त्याचें स्तुतिपूर्ण वर्णन केलें आहे.[२] तथापि श्लेषांचा अतिरेक झाल्यास तोही सहृदयास उद्वेगकारक झाल्यावांचून रहात नाहीं हेंही लेखकांनीं लक्षांत ठेविलेलें बरें.

---

१. श्लेषः सर्वासु पुष्णाति प्रायो वक्रोक्तिषु श्रियम् । का. द. २-३६३

२. सरस्वत्या नवं नवं सौभाग्यमावहन् नानाविधेषु लक्ष्येषु सहृदयैर्विभाषनीयः । र. गं. पृ. ४०२.

शृंखलामूल अलंकार

साम्यमूल व विरोधमूल अलंकार व त्यांस अत्यंत उपयोगी पडणारा जो श्लेष त्याचा विचार संपल्यावर इतर अलंकारांकडे वळणें इष्ट आहे. यांत शृंखलामूल अलंकारांचा एक वर्ग आहे. त्यांत कारणमाला,[1] एकावली[2] व सार[3] यांचा मुख्यत: समावेश होतो. यांसच जवळ रूपक, उपमा, निदर्शना इत्यादि अलंकारांच्या माला होत. कारणमालेंत एक दुसऱ्याचें कारण, दुसरें तिसऱ्याचें, तिसरें चौथ्याचें अशी परंपरा असते. एकावलीमध्येंही परंपरा असते, पण त्यांतील वस्तूंचा संबंध कार्यकारणभावाचा नसतो. सार अलंकारांत एक गोष्ट एकाद्या वर्गांत सारभूत म्हणजे सर्वांत चांगली आहे, दुसरी या पहिलीच्या वर्गांत सारभूत आहे अशी परंपरा असते. याप्रमाणें या तीन्ही प्रकारांत साखळीसारखी, एकांत एक दुवे अडकवावेत तशी रचना असते. मालाअलंकारांत साखळी नसली तरी अनेक गोष्टींचें एकत्र ग्रथन असतें, म्हणून ते यास जवळ आहेत. परंतु या अलंकारांत मौज आहे, ती अर्थाची फारशी नसून रचनेचीच आहे, हें सहज लक्षांत येण्याजोगें आहे. तेव्हां यांना अर्थालंकार असें म्हणणें कितपत योग्य आहे असा प्रश्न उद्भवतो. यांतील चारुत्व हें मुख्यतः वाक्यरचनेवर अवलंबून आहे, पण विशिष्ट शब्दांवर नाहीं. तेव्हां हे धड ना शब्दांचे, धड ना अर्थाचे असे आहेत. फारच झाल्यास वाक्यालंकार असें नांव त्यांस देतां येईल. तथापि अमुक एक अमक्याचें कारण, किंवा अमुक एक गोष्ट अमुक दुसऱ्या गोष्टीचें सार इत्यादि अर्थप्रतीतीही थोडीबहुत चमत्कृतिपूर्ण असल्यानें त्यास अर्थालंकार असें म्हटलें आहे. माला-अलंकारांत मात्र मालेमुळें येणारी अधिक चमत्कृति आपला नवीन असा अर्थ कांहींच सांगत नसल्यानें त्यास अर्थालंकार केव्हांही म्हणतां येणार नाहीं.

वाक्यरचनामूल अलंकार

वाक्यांतील विशिष्ट रचनेमुळें ज्यांस कांहींशी शोभा आली आहे, अशा अलंकारांत आणखीही कांहीं अलंकार घालितां येतील. यथासंख्य, परिसंख्या, आक्षेप, उत्तर, परिकर इत्यादि अलंकार या प्रकारचे आहेत. यथासंख्य अलंकारांत अनेक विशेष्यांच्या क्रमांतच त्यांचीं विशेषणें किंवा विधेयें येणें;[4] परिसंख्येंत प्रश्नोत्तररूपानें, किंवा विविध

---

१. विद्या विद्वत्संगें, विद्येपासूनि विनय तो जोडे ।
लोकप्रीती विनयें, लोकप्रीतीमुळेंहि सर्व जडे ॥ कारणमाला (अ. दर्पण)

२. वसंत तेथें वनें । वनें तेथें सुमनें ।
सुमनीं पालिंगनें । सारंगांचीं ॥ (ज्ञा.१८-१६३६). एकावली

३. ऐसें असतां भ्राता, तोही स्वज्येष्ठ, त्यांतही राजा
तत्रापि धर्मकोविद, बहु मानी ज्यास शांतनव आजा ॥ सार.

४. तृणें मृगाला, सलिलें झषाला, संतोष हे वृत्ति महाजनांला ।
तयांस निष्कारण तीन वैरी; किरात, कैवर्तक दुष्ट भारी ॥ यथासंख्य (वामन)

निषेधात्मक वाक्याचे द्वारें एक विशिष्ट गोष्टच इतरांचे मानानें योग्य वा अयोग्य आहे असें सुचविणें;[1] आक्षेपांत वाक्यार्थ परिणामकारक व्हावा म्हणून बहुतेक अर्थ व्यक्त किंवा सूचित झाला असतां वाक्यच मध्यें सोडून देणें[2]; उत्तरांत फक्त उत्तरेंच देऊन प्रश्न सूचित करणें;[3] परिकरांत साभिप्राय विशेषणें एकावर एक देणें[4] इत्यादि गोष्टींनीं वाक्यार्थास चारुत्व येतें. पैकीं यथासंख्यास अलंकार म्हणावें कीं नाहीं याबद्दल अलंकारिकांत दुमत आहे. हा फक्त दोषाभाव आहे; त्यांतील क्रम न साधल्यास भलत्याचा संबंध भलत्याशीं लागेल. तो तसा लागूं न देणें हेंच यथासंख्याचें कार्य आहे असें कांहींचें म्हणणें आहे. (अपक्रमत्वरूपदोषाभाव एव यथासंख्यम्). तीच गोष्ट परिकरासंबंधीं आहे. कोणतींही विशेषणें साभिप्राय हवींतच. तीं तशीं नसतील तर अनर्थकत्वाचा दोष होईल. उलटपक्षीं कित्येकांचे मतें हे दोष टाळण्याचें काम डोळ्यांत भरेलसें झालें कीं त्यास नुसतें अभावात्मक स्वरूप रहात नाहीं. एक साभिप्राय विशेषण असल्यास तितकेंसें डोळ्यांत भरत नाहीं. अनेक लागोपाठ आल्यास तसें होतें. यथासंख्यांतही आवश्यक क्रम दोन गोष्टींतच पाळिल्यास तितकासा लक्षांत येत नाहीं; पण तीन किंवा त्यांहून अधिक बाबतींत साधिल्यास त्यांत मौज वाटते. कारण पद्यांत तसें करणें कठीण असतें. अर्थात् ही मौजही फारशी नाहीं व तींत कविप्रतिभात्मकत्वाचा अंशही बराच कमी. आणि तें एक अलंकाराचें मुख्य लक्षण म्हटलें गेलें आहे. वर सांगितलेल्या बहुतेक अलंकारांसंबंधीं हेंच म्हणतां येईल. वाक्यरचना व भाषासरणी यांवर ज्यांचें प्रभुत्व आहे त्यांस थोड्याफार श्रमानें हे वाक्यालंकार साध्य आहेत. त्यांत विरोधाइतकी कविप्रतिभेची कसोटी नाहीं.

तर्कन्यायमूल अलंकार

कांहीं अलंकार तर्कपद्धतीवर उभारले आहेत. उदाहरणार्थ, काव्यलिंग, अनुमान, अर्थापत्ति. मागें सांगितलेंच आहे कीं, अर्थान्तरन्यासाच्या एका प्रकारांत Induction, व दुसऱ्या प्रकारांत Deduction ची छटा पहावयास मिळते. त्याप्रमाणेच येथेंही थोडासा प्रकार आहे. अनुमानांत तर्कांतील हेतुरचनेचें अनुकरण करून एकादी सुंदर कल्पना सांगितलेली असते. अर्थात् प्रतिज्ञा व हेतु हे कविप्रतिभात्मक असल्यानें शुद्ध तर्काच्या कसोटीस उतरणार नाहींत. काव्यलिंगांत अमकें अमक्याचें कारण असें सुचविलें जातें; परंतु 'म्हणून' (तस्मात्) या अर्थाचे कारणवाचक शब्द मात्र त्यांत नसतात. अर्थान्तरन्यासांत औपम्य हें प्रमाण अधिक जोरदार असतें; तर यांत कार्यकारणभावच अभिप्रेत

---

१. भूषण काय ? विनय तो; दूषण ? औद्धत्य; मरण ? तें अयश ।। परिसंख्या

२. यापरिनें दिवसा रात्रीं । विरहाची ती आग—
जाऊंदे ! सांगून तरी । काय असे उपयोग. ।। आक्षेप.

३. कुशल असे मी, माझी नको तुला काळजी, नसे मज भीति ।। उत्तर.

४. तुम्ही परम चांगले, बहु समर्थ दाते असे । परिकर. मोरो॰केका॰ २९

आहे. पण तर्कांत व यांत फरक येवढाच कीं एकांत रूक्ष, निदान नीरस, चर्चा असते तर दुसऱ्यांत सरस व सुंदर काव्यमय कल्पना असते. काव्यलिंगासंबंधींही यथासंख्या-प्रमाणेंच दुमत आहे व त्यास कारणही तेंच आहे.

आणखी कांहीं वर्ग

रुय्यकानें अलंकारांचे आणखीही दोन तीन वर्ग केले आहेत. त्यांत काव्यन्यायमूल व लोकन्यायमूल असे दोन वर्ग आहेत. पैकीं पहिल्यांत यथासंख्य, पर्याय, परिवृत्ति, परिसंख्या, अर्थापत्ति, विकल्प, समुच्चय व समाधि हे अलंकार घातले आहेत. दुसऱ्यांत प्रत्यनीक, प्रतीप, मीलित, सामान्य, तद्गुण, अतद्गुण व उत्तर हे आले आहेत. यांचें भेदक तत्त्व काय आहे हें मात्र समजत नाहीं. पैकीं यथासंख्य, परिसंख्या, उत्तर हे वर एका वर्गांत घातलेच आहेत. मीलित, सामान्य, तद्गुण हे साम्यावर बरेच अवलंबून आहेत. अतद्गुण, प्रतीप हे विरोधानें उपकृत असतात. अर्थापत्ति तर्कन्यायमूल समजावयास हरकत नाहीं. याप्रमाणें हें वर्गीकरण कोणत्या तत्त्वांवर झालें आहे हें नीट कळत नाहीं. प्रत्यनीक, पर्याय, परिवृत्ति, समाधि यांची मौज वर्णनपद्धतीपेक्षां त्यांत आलेला लोकन्याय किंवा विषय यावरच अवलंबून असल्यास 'वाग्विकल्प' या अलंकाराच्या व्याख्येस ते उतरणार नाहींत असेंच वाटतें. गूढार्थप्रतीतिमूल अलंकार तर प्रत्यक्ष विषयावरच अवलंबून असतात.

परंतु अशा तऱ्हेनें वर्गीकरण करीत गेल्यास तें संपणार नाहीं. कांहीं अलंकार या वर्गीकरणांतून निसटणारच व बसविल्यास मोठ्या अडचणीनेंच बसतील. तेव्हां या अतिशयित वर्गीकरणांत न शिरणेंच बरें.

अलंकारांचें मूलतत्त्व:— पद्धति कीं विषय

अर्थालंकार हे अर्थाविष्करणाचे निरनिराळे प्रकार आहेत व हे प्रकारही अनंत असावयाचे; तेव्हां अलंकारांचे संख्येस मर्यादा नाहीं. त्यांच्या स्वरूपासही नाहीं. परंतु अलंकारांचें वर्गीकरण करितांना अर्थव्यक्तीचे पद्धती-कडेच लक्ष देणें जरूर आहे. कारण त्याची व्याख्या मागें सांगितल्याप्रमाणें 'बोल-ण्याचे प्रकार' अशी आहे. हे प्रकार (Manner) सोडून आपण त्या अलंकारांच्या विषया(Matter)कडे पाहूं लागल्यास आपलें वर्गीकरण अधिकच गुंतागुंतीचें व अमर्याद असें होईल. वाग्विकल्पच अनंत आहेत; त्यांत आणखी वाग्विषय मिळ-विल्यास ही अनंतता अधिकच होईल. तेव्हां अलंकारांची उभारणी व वर्गीकरण या वाग्विकल्पावरच व्हावी, विषयांवर होऊं नये. इंग्रजी वाङ्मयांतही हे अलंकार अर्थ-व्यक्तीच्या पद्धतीसच नियत आहेत, विषयांवर अवलंबून नाहींत. रुय्यकानें केलेला शेवटचा वर्ग (गूढार्थप्रतीतिमूल) विषयनिष्ठ असल्यानें अलंकारांचें मूलतत्त्व पाळूं शकत नाहीं.

अर्थालंकारांविषयीं झाली एवढी चर्चा पुष्कळ असली, तरी एकंदर अलंकार-वाङ्मयाचे मानानें अत्यंत अपुरी आहे. तथापि व्यक्तिशः साऱ्या अलंकारांच्या स्वरूपाची सविस्तर व सोपपत्तिक चर्चा अगदीं पूर्णपणें नसली तरी बरीचशी इतर कांहीं ग्रंथांतून

आधींच मराठींत आली असल्यानें येथें ती करावयाची नाहीं. शिवाय स्थलाभाव हेंही एक कारण आहेच. म्हणून यापुढें मागें ठेवून दिलेला शब्दालंकारविचार थोडक्यांत आटपून हा विषय संपविणें बरें.

शब्दालंकार

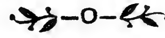
शब्दालंकारांची सविस्तर चर्चा इतर पुस्तकांत येऊन गेलीच आहे. अर्थालंकारांचे मानानें यांची संख्या अत्यंत थोडी आहे हें मागें सांगितलेंच आहे. पैकीं यमक हा मराठींत आवश्यक असा भाग होऊन बसला आहे. त्यामुळें त्याचें अलंकारत्व मराठी काव्यांत नाहींसें झालें आहे. संध्या न केल्यास जसा दोष लागतो, करून पुण्य मात्र नाहीं, त्यापैकींच या यमकाचें आहे. असल्यास फारशी शोभा नाहीं, नसल्यास मात्र कसेंसेंच वाटतें. यमकाची आवश्यकता संस्कृत वाङ्मयास नव्हती; मराठीसच कां वाटावी हें कळणें कठीण आहे. यमकाचे दामयमक व अश्वधाटीयमक असे आणखीही प्रकार आहेत. दुसरा अलंकार अनुप्रास होय. याचे लाटानुप्रास, वृत्त्यनुप्रास, छेकानुप्रास इत्यादि प्रकार आहेत. अनुप्रासाचें स्वरूप काय आहे याचा कांहींसा विचार गुणप्रकरणीं माधुर्याचा विचार करीत असतांना आलाच आहे. इंग्रजी वाङ्मयांत जसें अनुप्रासाचें कौतुक आढळून येतें, तसें संस्कृत किंवा मराठी वाङ्मयांत नाहीं. आज अनुप्रासाचें जें आत्यंतिक स्वरूप दृष्टीस पडतें तें मात्र उच्च अभिरुचीचें निदर्शक नाहीं. शब्दालंकाराचें एकंदर स्वरूपच खऱ्या काव्यरसिकास अरमणीय वाटणारें आहे. त्यांतून तो मुद्दाम डोळ्यांत भरेलसा, किंवा कानांवर आदळेलसा सहेतुक व अतिशयित असल्यास रसिकास आनंद न देतां उद्वेगच देत राहील. ही सामान्य गोष्ट अनुप्रास या विशिष्ट अलंकारासंबंधींही खरी आहे. नुसत्या अनुप्रासाकरितां आजकाल जी अनर्थक व निरर्थक रचना होत असते ती पाहून हे अलंकारच काय अशी शंका मनांत उभी राहते. यापुढें चित्रबन्धांची मजल आहे. निरनिराळ्या आकृतींत बसविण्याकरितां केलेली रचना अत्यंत कृत्रिम व्हावी यांत नवल नाहीं. किंवा सबंध श्लोक एकाच किंवा दोन व्यञ्जनांच्या बाराखडींतच लिहावयाचा असा आग्रह धरिल्यास क्लिष्टतेचा उत्कर्ष न झाला तरच नवल होय. परंतु याही कलेंत आपण कमी नाहीं, एवढें दाखविण्याकरितांच माघ, भारवी यांच्यासारख्या कवींनीं अशा प्रकारची रचनाही आपल्या महाकाव्यांतून घातली आहे! जणूं कांहीं असल्या अप्रयोजकपणासही महाकाव्यांत स्थान आवश्यक आहे. प्रतिभेचा व्यर्थ अपव्यय मात्र झाला आहे. चवथा शब्दालंकार जो शब्दश्लेष त्याचें स्वरूपही अर्थश्लेषाच्या चर्चेबरोबरच स्पष्ट झालें आहे. पांचवा पुनरुक्तवदाभास यांत शब्दोच्चारणानें पुनरुक्ति झाली आहे असें वाटतें; परंतु अर्थ लावितांच ती तशी नाहीं असें दिसून येतें. वक्रोक्ति हाही एक शब्दालंकार मानिला आहे. त्यामध्यें भर श्लेषावर असतो. बोलणाऱ्यानें शब्द एका अर्थी वापरावयाचा व ऐकणाऱ्यानें त्याच्या दुसऱ्या अर्थाच्या जोरावर जाणूनबुजून विपर्यास करावयाचा हें याचें स्वरूप आहे. असें करण्यास बहुधा त्या शब्दास दुसरा अर्थ असतो एवढेंच एक कारण असतें. विपर्यास होण्यास स्वाभाविक कारण असें दुसरें नको. यानें आनंद

अर्थात् लहान मुलांसच होतो, सहृदयास नाहीं. साऱ्याच शब्दालंकारांसंबंधीं हें बऱ्याच अंशानें खरें असल्यानें निराळें सांगावयास नकोच. असो. नवीन होतकरू कवींनीं या शब्दालंकारांचे नादीं न लागणेंच बरें. नाहीतर त्यांतच गुरफटून जाण्याची पाळी येते, व त्यांतून सुटका होणें कठीण जातें. आपलें काव्य अलंकारादि बाह्य गोष्टींनीं नटविण्यापेक्षां त्यांत अंतरंगसौंदर्य आणण्याचा प्रयत्न करणें अंतीं फलदायी होईल. परंतु ही गोष्ट सहजीं लक्षांत येत नाहीं म्हणूनच ती येथें सांगणें भाग आहे.

प्रकरण ११ वें



काव्यभेद



काव्याचें, त्याच्या अंगोपांगांसहित, विवेचन आतांपर्यंत झालें. त्याचे जे निरनिराळे प्रकार त्यांचा विचार या प्रकरणांत करावयाचा आहे.

काव्यभेद कां करावयाचे ?

काव्याचे हे असे अनेक भेद करणें किती योग्य आहे हाच प्रश्न येथें उद्भवण्याचा फार संभव आहे. काव्य कोणत्याही प्रकारचें असलें तरी त्यापासून होणारा आनंद हा एकच आहे, तो आनंद देणारें तें सारेंच काव्य, त्याचें वर्गीकरण तें काय व कसें करावयाचें अशी एक दृष्टि आहे. हीच दृष्टि अवलंबून ड्रिंकवॉटरनें भावगीतासंबंधीं लिहितांना भावगीत एवढेंच खरें काव्य आहे; सर्व प्रकारचें काव्य भावगीतांतच दृश्य झालें पाहिजे; काव्याचे इतर प्रकार हे काव्यशक्तीच्या निरनिराळ्या इतर शक्तींशीं झालेल्या मिश्रणांचें फल आहे; असें प्रतिपादन केलें आहे. भावनांच्या व्यक्तीकरणाच्या शक्तीस वर्णनशक्ति मिळाली कीं, वर्णनात्मक अथवा कथात्मक काव्य होतें. आपण अलिप्त राहून दुसऱ्याच्या भावना नाटककाराप्रमाणें वर्णन करण्याच्या शक्तीमुळें नाट्यगीतें उत्पन्न होतात. तत्त्वशोधन करणाऱ्या विचारशक्तीशीं संयुक्त झाल्यास तीच शक्ति गूढगुंजनात्मक काव्य उत्पन्न करितें. याही पुढें जाऊन काव्यांतील मुख्य शक्तीशीं इतर शक्ति संबद्ध झाल्यानेंच नाटक, कादंबरी, लघुकथा इत्यादि ललितवाङ्मयाचे प्रकार उत्पन्न होतात असेंही आपल्यास म्हणतां येईल. तत्त्वतः ही गोष्ट खरी असली तरी व्यवहाराच्या सोईसाठीं कोणत्याही बाबतींत वर्गीकरण हें आवश्यक होऊन बसतें. कोणत्याही कलेंत हेंच तत्त्व मान्य केलेलें दिसेल. चित्रकलेपासून होणारा आनंद एकच असला तरी या कलेचे निसर्ग-दृश्य (Landscape), शरीरदर्शन (Portrait), रस्त्यांतील देखावे (Street-scenes), अचल जीवदर्शन (Still life), इत्यादि विषयानुषंगानें केलेले भेद व तैलचित्रें (Oil paintings), जलरंग (Water-colours), काळें व पांढरें (Black and white), इत्यादि पद्धतींवर अवलंबून असलेले भेद सर्वांस माहीत आहेतच. तसेंच शिल्पकलेपासून होणारा आनंद जरी एकच असला तरी पूर्ण (Life-size), अर्ध (Bust), फक्त मुख (Head), Relief panels इत्यादि आकारविशिष्ट व Bronze, marble इत्यादि उपादानविशिष्ट भेद तींतही आहेतच. फार काय, कलेपासून होणारा आनंद जरी एकच असला तरी हस्त, कंठ, वाक् इत्यादि भिन्नभिन्न साधनांमुळें शिल्प, गायन, काव्य इत्यादि भिन्नभिन्न कला उद्भूत झाल्याच. हस्तकलांतही शिल्प, चित्र व कांहीं अंशीं नाट्य व नर्तन अशा आणखीही कला उत्पन्न

झाल्या. यावरून वर्गीकरण हें स्वाभाविक व सोईचेंच आहे याविषयीं शंका उरत नाहीं. विशेषत: कोणत्याही कलेचा व्याप किंवा प्रपंच फार वाढला कीं, तिच्या निरनिराळ्या शाखा आपोआप पडून त्यांचें एक एक विशिष्ट क्षेत्र आपेआपच पडतें व हें काव्य-कलेसंबंधानेंही खरें आहे हें निराळें सांगावयास नको.

हें वर्गीकरण संस्कृत ग्रंथकारांनीं व पाश्चात्य टीकाकारांनीं निरनिराळ्या पद्धतीनें केलें आहे. संस्कृत वर्गीकरण उभें (Vertical) व पाश्चात्यांचें आडवें (Horizontal) आहे असें म्हणतां येईल. पैकीं उभें वर्गीकरण गुणांच्या मानावरून असतें, आडवें वर्ण्यविषय किंवा वर्णनपद्धतीवर अवलंबून असतें. पहिल्यामध्यें गुणानुक्रमें उच्च नीच अशा पायऱ्या लाविल्या जातात; दुसऱ्यांत सारेंच काव्य समान दर्जाचें असें समजूनही त्याचे भिन्न स्वभावानुरूप भिन्न प्रकार पडतात. संस्कृत ग्रंथकारांनीं काव्याचे मुख्य भेद उत्तम, मध्यम व अधम असे प्रत्यक्ष उच्चनीचता व्यक्त करणारे असे केले आहेत; पाश्चात्यांनीं काव्य म्हटलें कीं, तें उत्तम काव्यच असावयाचें त्याखेरीज त्यास काव्याची पदवीच योग्य होणार नाहीं, अशा मतानेंच बहुधा प्रेरित होऊन भावगीत, नाट्यगीत, कथात्मक व सृष्टिवर्णनात्मक काव्य, स्तोत्रें, सुनीतें, विलापिका इत्यादि विषय व पद्धति यांच्या धोरणानें एकाच दर्जाच्या काव्याचे अनेक भेद केले आहेत. मुख्य वर्गीकरण उभें केल्यावर आमच्या ग्रंथकारांनींही आडवें वर्गीकरण केलें आहेच. उत्तम काव्याचे वस्तुध्वनि, अलंकारध्वनि व रसध्वनि असे बाह्यतः तरी समान पदवीचे प्रकार विषयानुरूप व अविवाक्षितवाच्य आणि विवक्षितान्यपरवाच्य असे पद्धत्यनुसार भेद पाडिले आहेत; मध्यम काव्याचेहि अगूढ इत्यादि आणखी आठ भेद केले आहेत; व अधम काव्याचे शब्दचित्र व अर्थचित्र असे दोन भेद कल्पिले आहेत. पाश्चात्य टीकाशास्त्रांत उत्तम, मध्यम व अधम असे भेद केले नसले तरी काव्याची किंमत गुणतः केव्हांही व्हावयाचीच; चांगले, वाईट, मध्यम असे प्रकार, निदान असा व्यवहार हा असावयाचाच. ही गुणानुक्रमें वर्गवारी लावण्यास कांहींतरी निश्चयात्मक तत्त्व आवश्यक आहे. संस्कृत टीकाशास्त्रांत ध्वनि व त्याचें सापेक्ष महत्त्व हें एक तत्त्व अशा प्रकारच्या निर्णयास निश्चिति देणारें असें असल्यानें त्याचा उपयोग करून गुणतः वर्गवारी करण्यांत आली. परंतु अशा त.स्वाभावीं एकाद्या काव्याचें समीक्षण निरनिराळ्या टीकाकारांच्या मतें निराळें होऊन त्यांचें काव्यत्वप्रमाण अनिश्चित ठरण्याचा फार संभव आहे. उदाहरणार्थ, रसोत्कटता हेंच काव्याचें मुख्य मापक असतें तर वाचकांच्या भिन्नतेमुळें प्रमाणाची एकरूपता रहाणार नाहीं व काव्याचें निश्चित गुणमापन होणें कठीण आहे. म्हणूनच आजकाल एकच कविता किंवा एकाच कवीचें काव्य भिन्न भिन्न टीकाकारांकडून चांगलें व वाईट असें दोन्हीही प्रकाराचें आहे, असें म्हटलें जातें. ध्वनितत्त्वासारखें एकादें तत्त्व माहीत नसल्यानें पाश्चात्यांनीं गुणतः वर्गवारी करण्याच्या भानगडींत न पडतां, विषय किंवा पद्धति यांस अनुसरूनच काव्याचे भेद पाडिले.

वर्गीकरणाचे दोन प्रकार

संस्कृत टीकाशास्त्रांतही वरील पद्धति ध्वनितत्त्वाच्या उदयानंतरच प्रचारांत आली. त्याआधीं काव्याचे भेद कल्पिण्याची रूढीच नव्हती, असें म्हटलें तरी चालेल. दण्डीनें उत्तम, मध्यम असे भेद न करितां फक्त महाकाव्यांचाच उल्लेख केलेला आढळतो. याशिवाय मुक्तक, कुलक, कोश, संघात इत्यादि प्रकार नुसते उल्लेखिले आहेत. आणखीही भाषानुरूप संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश व मिश्र असे प्रकार त्यानें सांगितले आहेत. परंतु या भेदांत उघड उघड तादृश अर्थ नाहीं हें दिसतेंच आहे. यानंतर वामनानें निबद्ध व अनिबद्ध असे दोन प्रकार केलेले दिसतात. अनिबद्ध म्हणजे स्फुट व निबद्ध म्हणजे सलग असें असलेलें. स्फुट (एक एक श्लोकाचें) काव्य सुंदर दिसत नाहीं असेंही त्याचें म्हणणें आहे. निबद्ध असलें कीं, आपोआप त्यांत अनिबद्ध आलेंच असेंहि पुढें तो म्हणतो. यापलीकडे वर्गीकरणाची मजल ध्वन्यालोककारांचे आधीं गेली नव्हती. मराठी काव्यशास्त्रांत याविषयीं फारशी चर्चा जुन्या टीकाशास्त्रास धरून झालीच नाहीं. अलीकडे जी चर्चा होत आहे, ती इंग्रजी वर्गीकरणास धरूनच होत आहे. ध्वनितत्त्वाच्या काव्यगुणमापकत्वाविषयीं अज्ञान आहे म्हणून म्हणा किंवा, त्याविषयीं मतभेद आहे म्हणून म्हणा, जुनें संस्कृत वर्गीकरण आज साफ विसरून गेलें आहे, तथापि पूर्वीची पद्धति काय होती, ती आज ग्राह्य आहे कीं त्याज्य आहे हें पाहणें जरूर असल्यानें त्याचा थोडक्यांत विचार येथें करणें आहे.

संस्कृत जुने भेद

परंतु तें करण्यापूर्वी पाश्चात्यांच्या काव्याच्या वर्गीकरणाचें दुसरें एक तत्त्व अलीकडे आपल्या टीकाशास्त्रांत आलें आहे त्याचा उल्लेख केला पाहिजे. तें म्हणजे काव्याची आत्मनिष्ठता किंवा अनात्मनिष्ठता हें होय. काव्याचा विषय प्रत्यक्षपणें जर कवीच्या भावनाच असतील तर तें काव्य आत्मनिष्ठ होतें; कवी जर दुसऱ्यांच्या भावनांचें वर्णन करीत असेल तर तें काव्य अनात्मनिष्ठ होतें. यावरून इंग्रजींत Personal आणि Impersonal अथवा Subjective आणि Objective असे काव्याचे दोन प्रकार कल्पिले जातात. वर उल्लेखिलेले सर्व काव्यप्रकार या दोन स्थूल वर्गांत मोडतात. शुद्ध भावगीत, सुनीत, विलापिका, केव्हां केव्हां सृष्टिवर्णनपर काव्य, हीं बहुतांशीं पहिल्या वर्गांत मोडतात; तर कथात्मक काव्यें, नाट्यगीतें इत्यादि प्रकार दुसऱ्या वर्गांत जातील. अर्थात् दुसऱ्यांच्या नांवाखालीं कवि स्वतःचे अनुभव सांगेल; परंतु तो तसें स्पष्टपणें करीत नाहीं. नाट्यगीतांत प्रथमपुरुषांत केलेली रचनाही कवीचे अनुभव आहेत असें आपल्यास म्हणतां येणार नाहीं. अशीं काव्यें अनात्मनिष्ठच म्हटलीं पाहिजेत. वरील प्रकारचा भेद संस्कृत आलंकारिकांनीं केला नसला तरी यास्कानें ऋग्वेदसूक्तांसंबंधानें केला आहे. त्यानें या सूक्तांचे तीन भेद केले आहेत. कवि स्वतःसंबंधींच वर्णन करूं लागल्यास तीं सूक्तें आध्यात्मिक होत, स्वतःच पण इतर गोष्टींचें वर्णन करीत असल्यास तीं प्रत्यक्षकृत सूक्तें होत व कवि स्वतःस मागें ठेवून दुसऱ्याचे तोंडून कांहीं वर्णन किंवा त्याच्या

वर्गीकरणाचें दुसरें एक तत्त्व

भावना वदवीत असेल तर तीं सूक्तें परोक्षकृत होत असें त्याचें मत होतें.[1] यामुळें वरील वर्गीकरण अधिकच निश्चित स्वरूपाचें झालें आहे. वर्गीकरणाच्या या तत्त्वाचा खरोखर कांहीं विशेष उपयोग आहे असें नाहीं. कवीचो स्वतःची व्यक्तिता (Individuality) त्याच्या काव्यांत बघण्याची प्रवृत्ति याच्या मुळाशीं आहे. या तत्त्वानें दुसरी एक सोय झाली ती अशी. काव्य या मोठ्या सदराखालीं एकदम सारे प्रकार घालण्यापेक्षां त्यांचे कांहीं वर्ग करून तें काव्य या जातीखालीं घालणें विवेचनाचे दृष्टीनें सोपें होतें. यामुळें काव्य ही अत्युच्च जाति (Summum Genus) व त्याचे इतर व्यक्तिशः प्रकार (Infima species) यामध्यें एक भेदक तत्त्व उपलब्ध होतें.

वर्गीकरणाचें तिसरें तत्त्व

याशिवाय आणखीही एक प्रकारचें वर्गीकरण शक्य आहे हें मागें सुचविलेंच आहे. वर उल्लेखिलेल्या काव्यप्रकारांस दोन निरनिराळ्या कारणांनीं स्वतंत्र वर्गाचें स्थान मिळतें. त्यांपैकीं पहिलें म्हणजे विषयाचें होय. विलापिका, गोपगीतें, शिशुगीतें, सृष्टिकाव्य इत्यादि वर्ग त्यांतील विषयविशेषामुळेंच स्वतंत्र स्थान पावले आहेत. उलट नाट्यगीतें, कथनविशिष्ट काव्य (Narrative Poetry), सुनीत इत्यादि वर्ग विशेषतः लेखनपद्धतीमुळेंच स्वतंत्र झाले आहेत. हेंच तें दुसरें कारण. याचाही उपयोग अर्थात् वरीलप्रमाणेंच आहे.

ध्वनिकारांचे तीन मुख्य वर्ग

संस्कृत टीकाशास्त्रांत काव्याचें व्यवस्थित असें वर्गीकरण प्रथम ध्वन्यालोककारांनींच केलें हें मागें सांगितलेंच आहे. तेंच मम्मट, अप्पय्यादीक्षित, जगन्नाथ यांनीं बहुतांशीं मान्य केलें आहे. वर्गीकरणाच्या या पद्धतींत इतके सूक्ष्म सूक्ष्म भेद केले आहेत कीं, त्यांची नुसंख्या पहिल्या म्हणजे उत्तम प्रकारांची संख्या १०,४५५ इतकी झाली आहे. दुसऱ्या प्रकारचे (मध्यम काव्याचे) मुख्य भेद आठच असले तरी आणखीही शेंकडों प्रकार होऊं शकतात. तिसऱ्या म्हणजे अधम प्रकारच्या काव्यांत मुख्य भेद दोन व अनेक अलंकारांप्रमाणें अनेक पुढचे भेद पडतात. त्या मुख्य भेदांची साधारण कल्पना पुढीलप्रमाणें आहे.

मागें सांगितल्याप्रमाणें व पहिल्याच प्रकरणांत उल्लेखिल्याप्रमाणें ध्वनिकारांच्यामतें ध्वनि अर्थात् व्यंग्यार्थ हाच काव्याच्या गुणमापनाचें प्रमाण ठरतो. तो मुख्य असेल तर तें पहिल्या प्रतीचें काव्य ठरतें; तो गौण असेल तर दुसऱ्या प्रतीचें अथवा मध्यम काव्य होतें; ज्यामध्यें तो मुळींच नसेल तें काव्य अधम ठरतें. मुख्यामुख्यता ही चारुत्वाप्रमाणें ठरवावयाची. व्यंग्यार्थच अधिक मनोरंजक असेल तर तो मुख्य समजला जातो. व्यंग्यार्थ थोडासा आहे, पण वाच्यार्थच त्यापेक्षां अधिक चमत्कृति उत्पन्न करीत असेल तर तोच मुख्य राहतो, व्यंग्यार्थ गौण राहतो. जेथें व्यंग्यार्थ मुळींच नाहीं, पण अर्थालंकार किंवा शब्दालंकार यांनीं त्या काव्यास चमत्कृति आणली असेल तर अर्थात्

---

१ यास्कः—निरुक्त, अध्याय ७, खण्ड १,५.

काव्याचा तिसरा प्रकार होतो. आनंदवर्धन या तिसऱ्या प्रकारास काव्य असें म्हणा-वयासही तयार नाहीं, हें मागें आलेंच आहे. त्याचे मतें ही काव्याची नुसती नक्कल आहे, खरें काव्य नव्हे. चित्रांतील सृष्टींत जसें स्वारस्य नाहीं, तसें या काव्यांतही नाहीं.[1] म्हणून त्यास चित्रकाव्य असें नांव मिळालें असें दिसतें.

जगन्नाथानें नेहमींप्रमाणें आपला थोडासा कां होईना, मतभेद दर्शविला आहेच.

जगन्नाथाचें वर्गीकरण

त्यानें काव्याचे (१) उत्तमोत्तम, (२) उत्तम, (३) मध्यम व (४) अधम असे भाग पाडिले आहेत. जेथें शब्दार्थ गौण राहून कोणता तरी अर्थ व्यञ्जित करितात तें काव्य उत्तमोत्तम होय; जेथें व्यंग्य हें अप्रधान राहूनही चमत्कृति उत्पन्न करितें तें उत्तम काव्य होय; जेथें व्यंग्य किंवा वाच्य गौण किंवा प्रधान अशा स्थितींत नसतात, वाच्य हेंही व्यंग्याइतकेंच पण स्वतंत्रपणें चमत्कृति उत्पन्न करील तो प्रकार तिसरा; व जेथें अर्थचमत्कृति आहेच पण शब्दचमत्कृतीच मुख्य आहे तें काव्य चवथ्या व अधम प्रकारचें होय. अर्थात् मुख्य दृष्टींत फारसा फरक केलेला नाहीं. तेव्हां त्याचा नुसता उल्लेख करून ध्वनिकारांचें वर्गीकरण अधिक सूक्ष्मतेनें पाहणें योग्य होईल. तोंपर्यंत काव्याचें उभें वर्गीकरण पुढीलप्रमाणें होईल एवढेंच लक्षांत ठेवणें बरें.

काव्य { उत्तम = व्यंग्यप्रधान
मध्यम = गुणीभूतव्यंग्य
अधम = व्यंग्यशून्य अलंकारैकयुक्त = चित्रकाव्य }

यांपैकीं एकेक प्रकार घेऊन त्याचें अधिक वर्गीकरण करूं. पहिल्या वर्गाचे

उत्तम काव्याचे तीन प्रकार

म्हणजे उत्तम काव्याचे पुनः तीन मुख्य प्रकार आहेत. पहिला वस्तुध्वनि. जेथें एकादी विशिष्ट गोष्ट ध्वनित केली जाते तेथें वस्तुध्वनि होतो. (पुढील उदाहरणें काव्यचर्चा, पृष्ठ १०७, ल. ग. लेले, यांच्या लेखावरून घेतलीं आहेत.)

“ १. भोजनृपाच्या काळीं ताम्र तसें लोहही अलभ्य जनीं ।
शासनपत्रीं पहिलें, दुसरें अरिशृंखलादि बंधानीं ॥

या भोजराजाच्या स्तुतींत त्याचें औदार्य व पराक्रम ध्वनित होत आहेत.

२. नृपाला ‘ सर्व देशीं तूं ’ मिथ्या ही स्तुति भासते ।
अरींना, परनारींना पृष्ठ वक्ष न लाभतें ॥

यांत राजाचें अकुतोभयत्व, शौर्य, व एकपत्नीव्रत हे उदात्त गुण प्रतीत होतात.

३. पथिका, पुस्तक धरिशी करिं, जोशी वैद्य वा वदें असशी ।
पति येईल कधिं सांगें, सासू होईल तिमिरमुक्त कशी ? ॥

---

१. न तन्मुख्यं काव्यं । काव्यानुकारो ह्यसौ । ध्व. लो. पृ. २२०.

यांत घरांत पति नाहीं या गर्भित उक्तीनें ' उत्कंठा ' व सासूबाईना रात्रीं दिसत नाहीं या गूढ अभिप्रायावरून ' भीतीचा अभाव ' सूचित झाला व दोन्हींवरून ' तूं रात्रीं येऊन भेट ' हें व्यंग्य ध्वनित झालें. "

ध्वनिकाव्याचा दुसरा प्रकार म्हणजे अलंकारध्वनि; कोणताही अलंकार स्पष्ट शब्दांत न सांगतां नुसता सूचित करण्यांत येतो तेव्हां हा प्रकार होतो. उदाहरणार्थ, पुढील दोन तीन श्लोक पहावे.

१. अनुपम अपुली कांती वाटुनि गेलासि चढुनि कां इतका ? ॥
चंद्रा ! भूमंडळ हें कुणी बरें सर्व पाहिलें मूर्खा ? ॥

यांत ' माझी प्रिया घरांतून बाहेर पडत नाहीं म्हणून, नाहींतर तुझ्याप्रमाणेंच तिचेंही मुख कान्तिमत् आहे हें तुला कळून येईल; ' असा भावार्थ असून उपमा अलंकार हा व्यंग्य आहे.

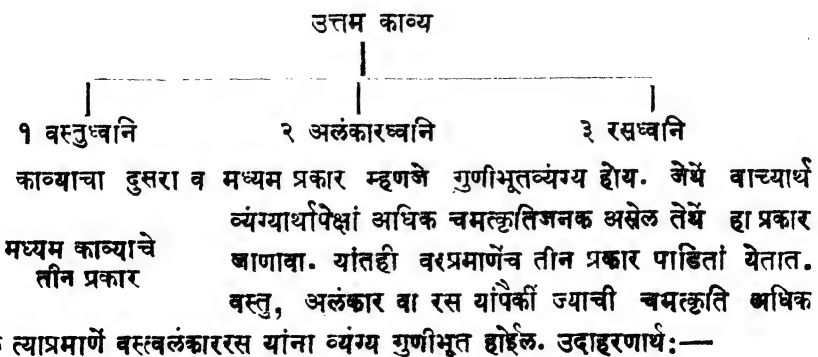
२. पुशिलें कोकिलवृंदा, पाहुनियां वृक्ष सर्वही झाले;।
भ्रमराला भेदानें तुजसम अजुनी कुणीहि ना दिसलें ॥

यांत ' भेदानें दिसला नाहीं ' म्हणजे अभेदानें दिसला; ' तुझ्यासारखा तूंच वाटलास ' असा भावार्थ असल्यानें अन्वय अलंकार व्यञ्जित झाला आहे.

३. व्यर्थ असे जन्म तिचा चंद्रा ज्या देखिलें न नलिनीनें,
त्याचाही जन्म वृथा केली नलिनी न जागृता ज्यानें ॥

यांत चंद्राशिवाय नलिनीचा व नलिनीशिवाय चंद्राचा जन्म व्यर्थ आहे हा विनोक्ति अलंकार ध्वनित आहे.

ध्वनिकाव्याचा तिसरा प्रकार रसध्वनीचा आहे. रस हा नेहेमीं व्यंग्य असाच असावयाचा अशी ध्वनिमतवाल्यांची समजूत असल्यानें कोणताही रसपरीवाही भाग या प्रकारच्या काव्याचें उदाहरण होऊं शकतो. असें असल्यानें त्याचीं उदाहरणें येथें देऊन जागा अडविण्यांत अर्थ नाहीं. उत्तम काव्याचें वर्गीकरण याप्रमाणें पुढील प्रकारचें होतें.



मध्यम काव्याचे तीन प्रकार

काव्याचा दुसरा व मध्यम प्रकार म्हणजे गुणीभूतव्यंग्य होय. जेथें वाच्यार्थ व्यंग्यार्थापेक्षां अधिक चमत्कृतिजनक असेल तेथें हा प्रकार जाणावा. यांतही वरप्रमाणेंच तीन प्रकार पाडितां येतात. वस्तु, अलंकार वा रस यांपैकीं ज्याची चमत्कृति अधिक असेल त्याप्रमाणें वस्त्वलंकाररस यांना व्यंग्य गुणीभूत होईल. उदाहरणार्थ:—

१. सह्यगिरीशिखरावरतीं । शिशिरऋतूमध्येंही ।
ऊब मिळे वानर-लोकां । राघव-निश्वासांहीं ।
परतुनि ये म्हणुनी जेव्हां । सीताशोध करून ।
बळी पडे तेव्हां त्यांच्या । रोषाला हनुमान ।

यांत जानकीचें कुशल वृत्त आणल्यानें राघवाचा संताप कमी झाला हें व्यंग्य आहे. परंतु सह्यपर्वतावरची ऊब कमी झाल्यानें वानरांना थंडी वाजूं लागली व त्यामुळें ते मारुतीवर रागावले, हें वस्तुवर्णनात्मक वाच्यच अधिक चमत्कृतिजनक असल्यानें व्यंग्यार्थ गौण आहे.

अन्योक्ति अथवा अप्रस्तुतप्रशंसा या अलंकारांत वाच्य तेंच अधिक हृद्य असल्यानें व्यंग्य गौण होतें. त्या वेळीं हा अलंकारच मुख्य असतो. पुढील उदाहरण अशा प्रकारचें आहे.

२. रे गर्दभा ! उपाशी कां तूं येथें असा उभा अससी ? ।
जा राजाच्या पागे, सपुच्छ सारेच अश्व तिथ म्हणती ॥ सुभाषित

येथें राजाचा कारभार अंदाधुंदीचा आहे हें व्यंग्य, गर्दभास उद्देशून केलेल्या भाषणापेक्षां कमी मौजेचें आहे म्हणून, अप्रस्तुतप्रशंसा हा अलंकारच मुख्य गणला जाऊन, व्यंग्य हें त्यास गुणीभूत समजलें गेलें आहे.

ज्यांत रस हा वाच्यार्थास अङ्गभूत आहे असें उदाहरण पुढें दिलें आहे. "हे राजा! तुझ्या शत्रूच्या स्त्रिया स्वप्नामध्यें आपल्या प्रियकरास उद्देशून बोलतात, 'आतां हंसून काय होणार ? पुष्कळ दिवसांनीं दर्शन दिल्यावर आतां मी तुला सोडणार नाहीं. हे निर्दया ! हीं कसली प्रवासाची आवड ? तुला आमच्यापासून दूर करणारी अशी ती कोण आहे ?' इत्यादि. असें बोलत असतांच जाग्या होतात व आपले वलयरिक्त हस्त पाहून मोठ्यानें रडूं लागतात." (ध्वन्यालोक. पा. ७२.)

यांत करुणरस असूनही तो वाच्यार्थापेक्षां कमी चमत्कारी म्हणून हाही प्रकार गुणीभूत व्यंग्याचाच झाला. याप्रमाणें मध्यम काव्याचेही तीन प्रकार झाले ते असेः—

मध्यम काव्य

१. वाच्यगुणीभूतव्यंग्य वस्तु	२. वाच्यगुणीभूतव्यंग्यालंकार	३. वाच्यगुणीभूत रस

अधम काव्याचे दोन भेद

काव्याचा तिसरा प्रकार जो अधम काव्याचा त्याचे शब्दचित्र व अर्थचित्र असे दोन भेद पडतात. पैकीं पहिला अगदींच वर्ज्य समजला जातो. केवळ यमकानुप्रासाकरितां केलेली रचना ह्या प्रकारांत आते. उदाहरणार्थः—

नत मन हुनन मार्वि न कां मानधना अनन हानिच्या नयनां ।
नमनाहुनि अनुनय नच; अनुमानी ज्ञानखानिहि मुनिनयनां ॥

वाग्वैजयंती, पान १६३

याचा अर्थच आम्हीं कळणें कठीण आहे. जाणूनबुजून नुसत्या न करितां आर्या लिहिल्यावर काव्य असेंच व्हावयाचें. परंतु इसमुळें रस किंवा ध्वनि या दोन्हींचाही नकार साधला आहे. शब्दचित्राचें तें एक उत्तम उदाहरण झालें आहे.

पुढील उदाहरण अर्थचित्राचें आहे.

पूर्ण शशी हा आकाशीं जो डौलें मिरवित आहे ।
मदनाचें हें अमोघ दुर्धर चक्र मणूं फिरताहे ॥
किंवा मन्दाकिनीतटाकीं ये विहराया हंस ।
गगनश्रीचा गळूनि पडला किंवा हा अवतंस ॥

येथें रूपक व उत्प्रेक्षा हे दोन अर्थालंकारच आहेत. यांत रस किंवा व्यंग्य कांहीं नाहीं. नुसत्या कल्पना एकावर एक रचल्या आहेत. अर्थालंकारास संस्कृत टीकाकार अधम काव्य समजतात हें लक्षांत ठेवण्याजोगें आहे.

जगन्नाथानें केलेल्या वर्गीकरणाचा उल्लेख मागें केलाच आहे. त्यानें अधम काव्याचें जें लक्षण केलें त्यावरून तें अर्थचित्रयुक्त शब्दचित्र असतें असें म्हटलें आहे. नुसत्याच शब्दचित्रास तो अधमाधम काव्य म्हणतो, व शब्दचित्र व अर्थचित्र हीं दोन्ही एकाच दर्जाचीं नव्हेत, शब्दचित्र काव्यपदवीच्या लायकीचें नाहीं अशीच त्याची कल्पना आहे. म्हणजे ध्वन्यालोककार व मम्मट या दोघांच्या मध्यें तो आहे. पहिले कोणतेंच चित्रकाव्य समजत नाहींत. दुसरे दोन्हींसही, अधम कां होईना, काव्य समजतात. जगन्नाथ अर्थचित्रास (अधम) काव्य समजतो, शब्दचित्रास नाहीं.

यांप्रमाणें काव्याचें एक प्रकारचें वर्गीकरण झालें. हें अर्थात् बहुतांशीं विषयनिष्ठ असें होतें. परंतु वर्णनाच्या किंवा भाषेच्या पद्धतीवरूनही एक प्रकारचें वर्गीकरण संस्कृत टीकाकारांनीं केलें आहे. पैकीं उत्तम काव्याचे मुख्य प्रकार पुढीलप्रमाणें केले आहेत.

काव्याचें दुसरें वर्गीकरण

उत्तम, काव्यें (व्यंग्यार्थमुख्य)

१. अविवक्षितवाच्य — २. विवक्षितान्यपरवाच्य

पैकीं पहिल्याचे पुन्हां दोन भाग केले आहेत. एक अर्थान्तरसंक्रमितवाच्य व दुसरा अत्यंततिरस्कृतवाच्य. दुसऱ्याचेही आणखी दोन भाग आहेत. एक असंलक्ष्यक्रम व दुसरा संलक्ष्यक्रम. यापेक्षांही यापुढें अनेक भेद केले आहेत. पण त्या सूक्ष्म भेदांचा विचार सामान्य वाचकांस फारच कंटाळवाणा वाटण्याचा संभव आहे. वर उल्लेखिलेल्या

प्रकारांचीही फारच त्रोटक माहिती येथें देणें शक्य आहे. अधिक माहितीकरितां मूळ संस्कृत ग्रंथ पहावेत.

अविवक्षितवाच्य या प्रकारांत शब्दांनीं येणारा अर्थ तितकासा अभिप्रेत नसतो. 'सुवर्णपुष्पां पृथिवीं चिन्वन्ति पुरुषास्त्रयः' येथें पृथ्वीचा किंवा सोन्याच्या फुलांचा संचय अभिप्रेत नाहीं. किंबहुना तो अर्थ असंभाव्य आहे. 'द्रव्य, वैभव मिळवितात,' येवढाच अर्थ उद्दिष्ट किंवा विवक्षित आहे. 'मी तुला सांगतों कीं तूं असें करूं नये,' येथें सांगणें याचा अर्थ 'उपदेश करणें' हा आहे. यास वरील मुख्य प्रकाराचा '**अर्थान्तरसंक्रमितवाच्य**' प्रकार म्हणतात. कारण 'सांगणें' याचा साधा अर्थ 'उपदेश करणें' यांत संक्रमित झाला आहे. 'आपण विद्वान् आहां, आपल्यासारख्यांस आम्ही अज्ञ जनांनीं काय सांगावें!' इत्यादि वाक्यांत वाच्यार्थ अगदींच विवक्षित नाहीं. त्यामुळें त्यास '**अत्यंततिरस्कृत**' असें म्हणतात. उत्तम काव्याच्या दुसऱ्या प्रकारांत वाच्यार्थ हा विवक्षित असतो. परंतु त्याचें पर्यवसान मागें दर्शविल्याप्रमाणें रसोत्पत्ति करण्याकडे होतें. ही रसोत्पत्ति कशी होते हें कळत नसल्यानें त्यास **असंलक्ष्यक्रम** असें म्हणतात. शब्दशक्तीनें किंवा अर्थशक्तीनें, श्लेषानें किंवा सूचनेनें जे अलंकार किंवा इतर गोष्टी ध्वनित होतात त्यांची ध्वनिपद्धति कळून येण्याजोगी असल्यानें त्या प्रकारास **संलक्ष्यक्रमध्वनि** असें म्हणतात. याप्रमाणें उत्तम ध्वनिकाव्याचे मुख्य भेद आहेत.

उत्तम काव्याचे भेद

मध्यम म्हणजे गुणीभूतव्यंग्य काव्याचेही मुख्य आठ भेद सांगितले आहेत. व्यंग्यार्थ अगदींच उथळ असला तर त्यानें फारशी मौज येत नाहीं, त्याचप्रमाणें तो फारच गूढ राहिला तरीही क्लिष्टत्वामुळें विरसताच येते, म्हणून दोन्ही ठिकाणीं तो गौण मानून त्यास मध्यम काव्यांत घातलें आहे. पैकीं पहिल्यास अगूढ, तर दुसऱ्यास अस्फुट असें म्हटलें आहे. त्याचप्रमाणें व्यंग्य व वाच्य दोन्ही सारख्याच महत्त्वाचे असतील किंवा कोणतें अधिक प्रधान याविषयीं संदेहच असेल तर त्या वेळीं व्यंग्य गौणच समजून तें काव्य मध्यमच समजावयाचें. एकादे वेळीं शृंगारासारखा रस व्यंग्य असून तो करुणासारख्या रसास अंगभूत असेल तर तोही गौण होऊन तें काव्य मध्यम होतें. त्याचप्रमाणें वाच्यार्थ सिद्ध होण्यासच व्यंग्यार्थाची जरूरी लागली किंवा उपयोग झाला तरी व्यंग्य त्यास अंगभूत झाल्यानें गौण होतें व तें काव्य मध्यम समजलें जातें. जेथें आवाजानेंच व्यंग्यार्थ समजतो, त्या प्रकारानें उच्चार न केल्यास तें समजणार नाहीं. तेथें उच्चारावर अवलंबून असल्यानें तो व्यंग्यार्थ गौण समजावा. शेवटीं व्यंग्यार्थ असूनही तो स्वभावतः सुंदर नसेल तर तो गौण समजावा.[1] स्थलसंकोचास्तव या साऱ्या प्रकारच्या उदाहरणांचा विस्तार येथें करितां येत नाहीं. अधम काव्यांत ध्वनीच नसल्यानें

मध्यम काव्याचे भेद

१. काव्यप्रकाश, उल्लास ५ वा.

त्याच्या व्यक्तीकरणाच्या पद्धतीवर अवलंबून असणारे भेदही त्यांत मिळूं शकत नाहींत हें उघड आहे.

संस्कृत वाङ्मयांत उल्लेखिलेल्या एका काव्यप्रकाराचा विचार राहिला आहे. तो म्हणजे महाकाव्यांचा. दण्डीनें याचें वर्णन पुढीलप्रमाणें केलें आहे. हा सलग किंवा निबद्ध काव्याचा प्रकार आहे. त्यांत अनेक सर्गरूपी विभाग असतात. त्याचें कथानक इतिहासांतून घेतलेलें किंवा इतरही योग्य नायक असलेलें असेल. इतिहास याचा अर्थ भारत, रामायण व पुराणें असा आहे, तर इतर कथानकांत इल्लींच्या कल्पनेप्रमाणें ऐतिहासिक व्यक्तींचीं चरित्रें येतील. त्याचे विषय नगर, पर्वत, समुद्र, ऋतु, चंद्र व सूर्य यांचीं वर्णनें, सलिलक्रीडा, उद्यानक्रीडा, मधुपान, पुत्रजन्म, राजकार्य खलबतें, सैन्याचें कूच, प्रवास व युद्ध इत्यादि असावेत. त्याची सुरुवात आशी, नमस्कार किंवा वस्तुरचनेनेंही व्हावी. वर्णन अलंकारयुक्त विस्तृत व रसपरिपूर्ण असावें. सर्ग फार मोठे नसावेत, वृत्तें गोड असावींत, सर्गाच्या शेवटीं निराळ्या वृत्तांत श्लोक घालावा. यांतील कांहीं गोष्टी कमी असल्या तरी चालतील, कारण रसिक त्या मनावर घेणार नाहींत. अशा प्रकारचें वर्णन महाकाव्याचें आलें आहे.[1] हेंच साधारणपणें पुढील ग्रंथकारांनींही दिलें आहे. संस्कृत महाकाव्यांत रघुवंश, कुमारसंभव, नैषधीय, शिशुपालवध, व किरातार्जुनीय हीं पंचमहाकाव्यें प्रसिद्धच आहेत. तीं इतिहासकथोद्भूत आहेत. त्याप्रमाणें बुद्धचरित, विक्रमांकदेवचरित, नवसाहसांकचरित हीं ऐतिहासिक व्यक्तींच्या चरित्रांवर लिहिलीं गेलीं आहेत. मराठींत वासुदेवशास्त्री खरे यांनीं 'यशवंत-महाकाव्य' पूर्वींच्या धर्तीवर लिहिलें आहे. अगदीं अलीकडे माधव ज्यूलियन् यांनीं त्या धर्तीवर, पण सामाजिक विषयावर असें 'सुधारक' महाकाव्य लिहिलें त्याचाही उल्लेख आवश्यक आहे.

महाकाव्य

आतांपर्यंत झालेला विचार संस्कृत वाङ्मयास धरूनच झाला. काव्याच्या इतर अंगांचे बाबतींत संस्कृत परंपरा आपण थोडी फार राखिली आहे. परंतु या बाबतींत मात्र ती आपण साफ विसरलों आहों. इंग्रजी वाङ्मयाचे संसर्गानें काव्यप्रकार करण्याची त्यांचीच पद्धति आपण सर्वस्वीं उचलिली आहे. आज तीच रूढ आहे; म्हणून तिचा विचार करणें आवश्यक झालें आहे. त्यांपैकीं सारेच प्रकार अगदीं नवीन आहेत असें म्हणतां येणार नाहीं. ते आपल्या जुन्या काव्यांत कितपत दिसून येतात हेंही याच वेळीं पाहण्याजोगें आहे.

मागें सांगितल्याप्रमाणें काव्याचे आत्मनिष्ठ व अनात्मनिष्ठ असे दोन प्रकार पडतात. आत्मनिष्ठ काव्यांत मुख्य प्रकार पुढील आहेत. एक भावगीत, दुसरा सुनीत, तिसरा विलापिका, चवथा उद्देशिका, (Odes) होत. पैकीं भावगीत या सर्वांत महत्त्वाच्या प्रकाराचा विचार आधीं करूं.

आत्मनिष्ठ व अनात्मनिष्ठ काव्य

---

१. दण्डी काव्यादर्श, परिच्छेद १, श्लोक १४-२०.

भावगीत

भावगीताइतका लोकप्रिय प्रकार आजकाल दुसरा कोणताही नाहीं. आजच्या काव्यनिर्मितीमधील बहुतेक भाग यानेंच व्यापिला आहे. त्याचें आजचें स्वरूप बहुतांशीं इंग्रजी वाङ्मयास धरूनच आहे. प्रथम प्रथम इंग्रजी भावगीतांना मराठी पेहेराव चढविण्याचा प्रयत्न महाजनींच्या काळीं झाला व हळूंहळूं गेल्या शतकाचे अखेरीस कांहीं वर्षें स्वतंत्र भावगीतांची रचना केशवसुत, टिळक व माधवानुज यांनीं प्रसृत केली. त्यांच्या पाठीमागें गोविन्दाग्रज, ठोमरे, तांबे, रेंदाळकर यांनीं तोच क्रम चालू ठेविला आणि आज भावगीतांखेरीज फारसें कांहीं लिहिण्यांत येत नाहीं.

नांवाची चर्चा

भावगीताचें पहिलें नांव ‘ वैणिक ’ अथवा ‘ वीणाकाव्य अशें होतें. हें नांव प्रथम कवि नारायण वामन टिळक यांनीं सुरू केलें. इंग्रजी शब्द Lyric याचें हें समानार्थक भाषांतर आहे. Lyric हा शब्द Lyre या शब्दापासून आला. Lyre म्हणजे वीणा. म्हणून Lyricला सदृश अशी जी मराठी रचना तीसही ‘ वैणिक किंवा वीणाकाव्य ’ असें नांव रूढ होऊन तें बरेच दिवस चाललें. त्यानंतर ‘ गीतिका अथवा गीतक ’ असा शब्द सुचविण्यांत आला (प्रो. चाफेकर). ‘ कविगीत ’ असेंही एक नांव पुढें आलें (प्रो. लागू). या दोन्हीं नांवांस लोकांची फारशी मान्यता मिळाली नाहीं. त्यानंतर रविकिरणमंडळातर्फे ‘ भावगीत ’ हा शब्द पुढें करण्यांत आला व तोच लोकप्रिय होऊन आज अधिक प्रसृत आहे या साऱ्या शब्दांचें बलाबल पाहतां ‘ भावगीत ’ हा शब्दच अधिक यथार्थ आहे असें म्हणावें लागतें. हेतु इंग्रजी शब्दाचें भाषान्तर करण्याचा नसून अर्थवाहक नांव देण्याचा आहे. सॅफो व पिंडार यांचीं लहान भावनात्मक गीतें वीणानादाबरोबर म्हटलीं जात होतीं म्हणून त्यांस वीणाकाव्य म्हणणें शोभलें. मराठींत कोणतेंही भावगीत वीणाझंकाराबरोबर म्हटलें जात नाहीं; त्या उद्देशानें लिहिलेंही जात नाहीं. लावण्या व पोवाडे हीं तुणतुण्याबरोबर तरी म्हटलीं जातात. इंग्रजीमध्येंही भावगीतें गाण्याकरितां फारच थोडीं लिहिलीं गेलीं असें ड्रिंकवॉटर म्हणतो, म्हणून त्यांसही Lyric म्हणण्याचें कारण उरलें नव्हतें. परंतु Lyric हें नांव जसें कायम राहिलें तसेंच ‘ वैणिक ’ हेंही नांव कांहीं काळ राहिलें. वस्तुतः वैणिक हें नांव प्रसृत होण्यास पुरेसें कारणही नव्हतें. या प्रकारच्या काव्यांत गीत किंवा गायनावर जोर नसून तो भावनेवर आहे. तेव्हां गीतार्थक शब्दास या नांवांत जागा मिळाली तर ती मेहेरबानगी म्हणून; मग वीणा शब्दास तर हक्कच नाहीं. ‘गीतक’ हें नांव सुचविण्यामध्यें परंपराही राखली गेली नाहीं व यथार्थताही नाहीं. कारण या नांवांत फक्त गायनक्षमरचनाविशेषावर भर दिला जातो. भावगीतांत गायनापेक्षां भावाला अनेक पटींनीं अधिक महत्त्व आहे, गायनाचा भाग अगदीं थोडा आहे. ‘ कविगीत ’ या शब्दानें गीतकाचा अर्थ नियन्त्रित झाला, पण भावनेचें प्राधान्य स्पष्टपणें वाच्य होत नाहीं. ‘भावगीत’ या शब्दानें भावनेचा स्पष्ट उल्लेख केल्यानें तिचें महत्त्व स्पष्ट होतें व गीत शब्दानें गायनपक्षीयांचेंही समाधान होतें. वास्तविक यांतही

'भाव' हें पद गीताचें विशेषण झाल्यानें गौणच राहतें. भावगीताच्या गायनाच्या बाजूवर आजपर्यंत भलताच जोर दिला गेला आहे. कोणत्याही काव्यांत गायनाचें स्थान गौण आहे; निदान भावनेपेक्षां प्रधान नाहीं. संगीतास त्याचें निराळें क्षेत्र आहे. काव्यास खरोखर थोडयाशा शब्दमाधुर्यापेक्षां संगीताची अधिक जरूरी नाहीं. तेवढें नादमाधुर्य (Rhythm) आपोआपच येतें. तेव्हां भाव(काव्य)गीत हाच शब्द अधिक योग्य होईल.

एका अर्थी भावगीत हा शब्द अतिव्याप्तियुक्त आहे. कोणतेंही उत्तम काव्य हें उत्कट भावनांचा शब्दांमध्यें होणारा आविष्कारच होय. या दृष्टीनें सारेंच काव्य भावगीत या सदरांत पडेल. तेव्हां तो शब्द एका विशिष्ट प्रकारास लावण्यानें त्याची व्याप्ति कमी होते. अर्थात् या प्रकारांत भाव इतर प्रकारांहून अधिक उत्कट असतो हेंच कारण त्यास हें नांव देण्यास पुरेसें आहे. जी गोष्ट ज्या दुसऱ्या गोष्टींत उत्कटत्वानें, आधिक्यानें, प्रमुखत्वानें वसत असेल तीवरून त्या दुसऱ्या गोष्टीस नांव मिळतें हा व्यवहारच आहे. (योहि यदतिशयेन करोति तस्य तद्धेतुक एव नामधेयप्रतिलम्भो भवति–दुर्ग.) या न्यायानें ज्या काव्यांत भावनेचा आविष्कारच मुख्य असतो, इतर गोष्टी गौण असतात, सृष्टिवर्णन, संभाषण, कथाकथन इत्यादी गोष्टी दुय्यम असतात, अशा काव्यास भावगीत म्हणावें हें योग्य आहे.

भावगीत या शब्दार्थाची याप्रमाणें मीमांसा करितां करितां भावगीत म्हणजे काय असतें याचीही बरीचशी कल्पना आलीच आहे. या प्रकारच्या काव्यांत कवि स्वतःच्याच भावना स्वतःच्याच शब्दांत वर्णन करीत असतो. आपले विविध अनुभव व त्यांपासून सुचणारे विचार, उत्पन्न होणाऱ्या भावना या शक्य तितक्या उत्कटत्वानें शब्दांनीं व्यक्त करणें हेंच या काव्यप्रकाराचें मुख्य कार्य असतें. विचारापेक्षांही भावनाच या प्रकाराच्या अधिक प्रमाणांत विषयीभूत होतात. भावनेखेरीज इतर गोष्टींस यांत फारसा वाव नसतो. त्यामुळें त्याची सजावटही फारशी तऱ्हेदार नसते. अलंकारप्रचुर वर्णनपद्धति ही रसोत्कर्षास प्रतिकूल असल्यानें रचना साधी व्हावी लागते, किंबहुना ती तशी होतेच व हा साधेपणाच तें इतकें लोकप्रिय होण्याचें कारण आहे.

भावगीताचा अर्थ

भावगीत हें फार मोठें नसतें. भावनेचा उद्रेक जोराचा असा फारच थोडा वेळ टिकतो. तेवढ्यांतच उत्पन्न होऊन, शब्दरूप पावून, गीत-बद्ध होण्यास फारच थोड्या गोष्टींना वाव असतो. हा उद्रेक साधारणतः क्षणजीवी असल्यानें त्याचें मागाहून काढिलेलें शब्दचित्रही फार मोठें होऊं शकत नाहीं. भावना उत्कट होऊन शब्दस्वरूप पावण्यास एकच गोष्ट फार वेळ मनांत घोळत असावी लागते. तसा वेळही मिळावा लागतो. परंतु व्यवहारांत अनेक गोष्टी मनाची एकतानता मोडतात. पुनः पुनः व्यत्यय आल्यास काव्योत्पत्ति होण्यास जितकी उत्कटता लागते तितकी येत नाहीं. अशी निर्वेध फुरसत असल्यास

आकार

काव्योत्पत्तीस मदत मिळेल. पण ती साधारणत: मिळणें कठीण असल्यानें सर्व पसारा थोडक्यांत आटपावा लागतो. यामुळें असें काव्यही लहानच आकार घेतें.

एक भावना

यामुळेंच भावगीतांत एका मुख्य भावनेशिवाय इतर महत्त्वाच्या भावना येऊं शकत नाहींत. हा त्याचा दुसरा विशेष आहे. भावनांच्या खळबळींत ' प्रसंगानुरोधानें जी भावना सर्वांत वर येईल तिला सोडून कवीला फारसें दूर जातांच येत नाहीं. ' म्हणून भावनेचें वैचित्र्य त्यांत येऊं शकत नाहीं. ' पुष्कळ वेळां गीताच्या पालुपदांत केंद्रित झालेल्या मुख्य भावनेच्या भोंवतीं सर्व कडवीं फिरत असतात, ' व पालुपद नसेल तर तीच तीच भावना कवि निरनिराळया शब्दांत चित्रित करीत असतो. प्रत्येक नवीन कल्पनेचा उपयोग त्याच भावनेचीं निरनिराळीं अंगें चित्रित करण्याकडे होतो व अशा रीतीनें तें चित्र अधिक उठावदार होतें. उदाहरणार्थ, शेलेचें Skylark, केशवसुतांचें फुलपांखरूं किंवा म्हातारी, यशवंतांची सारंगी इत्यादि भावगीतें पहावींत.

कांहीं मर्यादा

या ठिकाणीं एक दोन गोष्टी लक्षांत ठेवणें जरूर असतें. भावनेचें पुनः पुनः चित्रण करण्यांत दर खेपेस कांहींतरी नवीन अंग दृग्गोचर झालें पाहिजे. तेंच तेंच अंग पुन: पुनः दाखविण्यांत कल्पनेची विविधता दिसेल, पण भावनेची ओळख अधिक होणार नाहीं आणि भावगीतांत तीच गोष्ट महत्त्वाची आहे. नाहींतर तें एक कंटाळवाणें चऱ्हाट व्हावयाचें. दुसरी गोष्ट अशी कीं, भावगीत कवीच्या वैयक्तिक भावनाच व्यक्त करीत असलें तरी त्यास कांहीं तरी सामान्यत्व पाहिजे. त्याचें स्वतःचें सुख वा दुःख त्यांत कांहींही वर्णिलेलें असो, तें सुख वा दु:ख त्यानें मनुष्यप्राणी या नात्यानेंच अनुभविलेलें असावें, कोणीग मिागणेश म्हणून नव्हे. एकच एक भावना पुनः पुनः वर्णन करण्यानें कंटाळा येईल, परंतु अर्थ तरी कळण्याचा संभव आहे; परंतु तीच भावना अत्यंत वैयक्तिक स्वरूपाची असेल तर इतरांस कशी समजणार ? म्हणून भावना वैयक्तिक असावीच, (त्याशिवाय काव्यांत जिव्हाळा येणार नाहीं), परंतु सामाजिक म्हणजे इतर जनांसही साधारण अशी असावी. तिसरी गोष्ट ही कीं, ती भावना याप्रमाणें असूनही उदात्त किंवा वर्णनयोग्य असणार नाहीं. छत्री किंवा वाहाणा हरवल्याचें दुःख कोणास अनुभवावयाला मिळालें नसेल ? परंतु तें दुःख उच्च काव्याचा विषय होऊं शकत नाहीं. एकाद्या गरीब माणसास त्यामुळें बराच मानसिक त्रास होईल, इतकें तें उत्कटही असूं शकेल. परंतु यामुळें तो जर तें काव्यांत वर्णन करूं लागेल तर विनोदच उत्पन्न होईल, व आजपर्यंत असल्या विषयावर झालेलें काव्य विनोदीच आहे. या भावनांत चिरकालीनत्व किंवा उदात्तता तितकी नसते. त्या विसरूनच जावयाच्या असतात. कवि कितीही लोकप्रिय असला तरी त्याचीं अगदीं खासगी अशीं सुखदुःखें जशीं लोकांस हलवून सोडतीलच असें नाहीं, तसेंच त्याचा दररोजचा नीरस कार्यक्रमही विशेष उत्सुकता उत्पन्न करणार नाहीं. तसेंच कांहीं सांगण्याजोगें असलें तर तें योग्य होईल.

भावगीताचा इतर गुणांबरोबर येणारा आणखीही एक अवश्यक गुण म्हणजे त्यामध्यें आपोआप उत्पन्न होणारी 'एकपिण्डता' अथवा Organic Unity होय. भावना एकच असल्यानें व ती प्रबलत्वानें बाहेर पडत असल्यानें ती एकजिनसी अशी बाहेर पडते. मुख्य कल्पना व तिचें योग्य दर्शन होण्यास लागणारीं इतर बारीकसारीक अंगें यांमध्यें परस्परविरोध येतां कामा नये. तसें झाल्यास रसभंग होतो. मूळ कल्पनेपासून वाचक दूरच जातो व भावनेचा व्हावा तसा परिणाम वाचकावर होत नाहीं. भावना एकजिनसी अशी बाहेर आली कीं, तिच्यांत एक प्रकारचा आटोपशीरपणा येतो. लहान आकार, एक भावना, ती व तिचीं अंगें यांची एकजीवता, इत्यादि बाह्य व आंतरगुणांमुळें भावगीत वाचतांना व ऐकतांना एकदम हृदयाशीं जाऊन भिडतें. त्यामध्यें गूढ व अवघड विचार नसल्यानें सर्व वाचकांस तें सहज समजण्याजोगें असतें. सृष्टीमधील गूढ सौन्दर्य साधारण वाचकांस समजत नाहीं. त्याचाही संबंध भावगीतांत फारसा येत नाहीं. मोठीं मोठीं कथात्मक काव्यें वाचण्यास धीर व वेळ नसल्यानें लहानच काव्य बरें वाटतें. लहान असल्यानें त्याची संपूर्ण मौज अनुभवावयास मिळते व ध्यानांत राहते. शोकगीतांतला रडवा सूरही तितकासा नसतो व कांहीं असला तरी त्याची तीव्रता कमी असते. सुनीतामधील गंभीरपणा यांत फारसा नसल्यानें कोणाही खेळाडूसही आवडावें असें तें असतें. नाट्यगीतांमधील व्यक्ति-विशेषांच्या स्वभावांतील गूढ खांचाखोंचा अवधानपूर्वक अवलोकन करण्याची आवश्यकता, साऱ्या गोष्टी कवीच स्वतः सांगत असल्यानें भासत नाहीं व बुद्धीला परिश्रम कमी पडतात. उच्च तत्त्वें किंवा नित्युपदेश बहुधा नसल्यानें लोकांस तें बरें वाटतें. अशा अनेक कारणांनीं हाच काव्यप्रकार अधिक रूढ व लोकप्रिय झाला आहे.

एकपिण्डता

संस्कृत वाङ्मयांत हा निराळा असा एकादा प्रकार म्हणून याचा उल्लेख नाहीं. परंतु अमरु, भर्तृहरी, भल्लट आणि इतर अनेक कवींचीं एक एक श्लोकांचीं अनिबद्ध म्हणजे सुटीं काव्यें केव्हां केव्हां भावगीतात्मक म्हणून म्हणतां येतील. त्यांचा बाह्य वेष जरी तंतोतंत भावगीतांप्रमाणें नसला तरी बराचसा आहे असें म्हणावयास हरकत नाहीं. एकच श्लोकाची मर्यादा असल्यानें भावगीतांपेक्षांही सुटसुटीतपणा यांत येतो. तीच गोष्ट भावनेसंबंधींही म्हणतां येईल. एका श्लोकांत एकच भावना व्यवस्थित रीतीनें मांडितां येणें आधीं कठीण आहे, तर इतर भावनांस जागा कुठून मिळणार? त्यांमध्यें एक-जिनसीपणा असतो हेंही कांहीं निराळें सांगावयास नको. याकरितां दोन श्लोक घेऊन त्यांचें परीक्षण करूं.

संस्कृत वाङ्मय व भावगीत

पुढील श्लोक कोणास परिचित नाहीं?

> भ्रातः कष्टमहो महान्स नृपतिः सामन्तचक्रं हि तत्
> पार्श्वे तस्य च साऽपि राजपरिषत्ताश्चन्द्रबिंबाननाः ।

उद्रिक्तः स च राजपुत्रनिवहस्ते बन्दिनस्ताः कथाः
सर्वं यस्य वशादगात्स्मृतिपथं कालाय तस्मै नमः ॥

या श्लोकांत भर्तृहरीनें त्या सर्वभक्षक अशा कालाची शक्ति पाहून मनांत येणारी अगतिकत्वाची एकच भावना, पण किती परिणामकारक रीतीनें चित्रित केली आहे बरें ? यापेक्षां अधिक परिणामकारकपणा, सुटसुटीतपणा, एकत्व कोणत्या दुसऱ्या भावगीतांत मिळणार आहे ? वर्णनांत आलंकारिकता मुळींच नाहीं. त्यामुळें त्यामधील भावना हृदयाशीं एकदम जाऊन भिडते. पुढील श्लोक शेक्सपियरच्या As You Like It. नाटकांतून अनेक वेळां उद्धृत केल्या जाणाऱ्या 'Seven Stages' सात अवस्थांशीं फार सदृश आहे.

क्षणं बालो भूत्वा क्षणमपि युवा कामरसिकः
क्षणं वित्तैर्हीनः क्षणमपि च संपूर्णविभवः ।
जराजीर्णैरङ्गैर्नट इव वलीमण्डिततनुः
नरः संसारान्ते विशति यमधानीजवनिकाम् ॥

यामध्यें जग म्हणजे एक नाटक असून मनुष्य प्राणी हा अनेक भूमिका घेणारा एक नटच आहे ही कल्पना शेक्स्पियरइतकीच परिणामकारक रीतीनें वठविली आहे. शेक्स्पियरनें या सात अवस्थांचें वर्णन करण्यांत अधिक शक्ति खर्च केली असल्यानें मनुष्य हा एक नटच आहे ही मध्यवर्ती कल्पना तितकी उठावदार न होतां सात अवस्थाच मनांत भरतात. तो प्रकार भर्तृहरीच्या वरील श्लोकांत होत नाहीं. सुटसुटीतपणाही अधिक आला आहे. अशा रीतीनें एक एक भावनाच व्यक्त करणारे कित्येक सुटे श्लोक संस्कृत वाङ्मयांत इतस्ततः पडलेले आहेत. त्यामुळें भावगीताचा प्रकार आमच्या जुन्या वाङ्मयास अपरिचित होता असें म्हणतां येणार नाहीं.

मराठी वाङ्मय व भावगीत

संस्कृत वाङ्मयावरून मराठी वाङ्मयाकडे वळल्यास त्यामध्यें सुद्धां अशा प्रकारच्या काव्याचें अस्तित्व दिसून येतें. हें सारें वाङ्मय भक्तिप्रधान असल्यानें जरी त्यांत विषयवैचित्र्य दिसून येत नाहीं, तरी भावनेची उत्कटता मात्र अत्यंत तीव्र आहे. ज्ञानेश्वरकालापासून सुरू असलेलें हें वाङ्मय तुकाराम व त्याचे समकालीन कवी यांचेपर्यंत आलें आहे. पुढें मात्र अशा तऱ्हेच्या भावनोत्कट वाङ्मयाचा लोप होऊन पंडितांच्या विद्वत्ताप्रचुर काव्याचाच प्रचार अधिक सुरू झाला. त्यामुळें त्यांच्या बाह्यस्वरूपांतही फरक दिसून येतो. पहिलें सुट्या, लहान लहान काव्यांनींच भरलें आहे, तर दुसरें लांब लांब कथानकांनीं व्याप्त आहे. या अभंगांचें स्वरूप भावगीताशीं अत्यंत सदृश आहे. भावना अत्यंत उत्कट असतात. इतक्या कीं 'काय देह घालूं कर्वतीं कर्मेरीं । टाकूं कां भीतरीं अग्निमाजीं ॥' किंवा 'माझे लेखीं देव मेला । असो त्याला असेल ॥' असें म्हणण्यापर्यंत तुकारामाची मजल जाते. अभंगाची लांबीही बहुधा फार नसते. पुष्कळ वेळां इतकी कमी

असते कीं भावनेचा विकास व्हावयासही ती अपुरी पडते. परंतु भावनेची बहुधा एकता असते. साऱ्या भावना कवि स्वतःच्या म्हणून वर्णन करितो. राग, आशा, वियोगजन्य दुःख, प्रेम, कळवळा, उद्वेग इत्यादि निरनिराळ्या भावना या अभंगांत आढळून येतात. एका अभंगांत एकच भावना निरनिराळ्या शब्दांत ग्रथित केली जाते किंवा मुख्य भावना तिच्या अंगांसहित वर्णन करण्यांत येते. पुढील अभंगांत तुकाराम देवास बरेंच लागून बोलतो आहे.

कळलें माझा तुज नव्हेरे आठव । काय काज जीव ठेऊं आतां ॥
काय तूं करिसी माझिया संचिना । धिग हें अनंता झालें जिणें ॥
पतितपावन राहिलों ये आशा । आइकोनि ठसा कीर्ती तुझी ॥
आतां कोण माझा करील अंगीकार । कळलें निष्ठुर झालासी तूं ॥
तुका म्हणे माझी मांडिली निरास । करितो जीवा नास तुजसाठीं ॥

वरील ओळींत तुकारामाच्या अंतःकरणाची तळमळ निराशेच्या स्वरूपांत बाहेर पडलेली दिसत आहे. या व अशा शेंकडों अभंगांनीं असें सिद्ध होऊं शकेल कीं, भावगीतास सदृश अशी रचना आपल्या जुन्या मराठी वाङ्मयांत पुष्कळच झाली आहे. त्यांमध्यें विषयवैचित्र्य नसेल, परंतु भावनोत्कटतादि भावगीतास लागणारे इतर आवश्यक गुण भरपूर सांपडतील. गेयता ही जर भावगीतास आवश्यक असेल तर, अभंग हे तालसुरावर म्हटले जातात हें सर्वश्रुतच आहे. पुढें या प्रकारच्या रचनेस खंड पडला तरी त्यावरून आमच्या भाषेस तो प्रकार अजिबात अज्ञात होता किंवा आतां नवीनच परिचित झाला आहे असें नव्हे.

भावगीत व इतर काव्यप्रकार

शुद्ध काव्य म्हणजे हें भावगीतच होय. त्यांत इतर प्रकार मिसळले कीं, काव्याचे इतर अनेक प्रकार होतात. कादंबरी, नाटक, लघुकथा इत्यादि वाङ्मयाचे प्रकारही भावना व्यक्त करण्याचे निरनिराळे प्रकार आहेत. हे प्रकार व शुद्ध भावगीत यांमध्यें काव्याचे इतर प्रकार येतात. फरक इतकाच कीं, काव्यप्रकारांत भावनेचें वर्चस्व अर्थात् अधिक पाहिजे. नाट्यशक्ति, कथनशक्ति, गूढशोधनशक्ति इत्यादि शक्ती भावनेस गुणीभूत पाहिजेत; तीहून वरचढ नकोत. वाङ्मयप्रकारांत या इतर शक्तींसही महत्त्वाचें स्थान मिळतें व म्हणून त्यांचें काव्याचें मूळ स्वरूप तिरस्कृत होतें. या शक्ती भावनेस गौण असतां त्यामुळें निरनिराळे काव्याचेच प्रकार होतात. अर्थात् संस्कृत कल्पनेप्रमाणें सारेंच विदग्ध-वाङ्मय, निदान ललितवाङ्मय, हें काव्यांतच अन्तर्भूत होतें ही गोष्ट निराळी.

आत्मनिष्ठ काव्यांतला दुसरा वर्ग म्हणजे सुनीतांचा. हा प्रकार मात्र सर्वस्वीं पाश्चात्यांच्या संबंधानेंच आपल्यामध्यें आला असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

हा प्रकार मराठी वाङ्मयामध्यें प्रथम कवि केशवसुत यांनीं आणला. त्यांनीं आठ नऊ कविता सुनीतांच्या रचनेस अनुसरून लिहिल्या व इतर बऱ्याच कविता, सुनीताचें बाह्यांग जें चतुर्दशपदत्व व विशिष्ट यमकरचना, तें सोडून, परंतु अंतरंगास धरून लिहिल्या. 'सृष्टि, तत्त्व व दिव्य दृष्टि' 'स्वर्ग, पृथ्वी आणि मनुष्य' 'फुकट दवडलेला तास' या कविता अशा प्रकारच्या आहेत. केशवसुतांप्रमाणें टिळकांनींही कांहीं 'चतुर्दशपद्या' लिहिल्या. गोविन्दाग्रजांनीं दोनतीनच सुनीतें लिहिलीं असावीं असें दिसतें. ठोमरे ऊर्फ बालकवि यांनींही यापेक्षां अधिक लिहिलीं आहेतसें दिसत नाहीं. अलीकडे रविकिरण मंडळाचे सभासदांनीं मात्र सुनीताचे धर्तीवर काव्यरचना बरीच केली आहे व केशवसुतांनीं सुरू केलेल्या या मराठींतील नवीन काव्यप्रकारास लोकांमध्यें मान्यता मिळवून देण्याचें श्रेय बहुतांशीं त्यांसच दिलें पाहिजे. अलीकडे त्याचा प्रसार सर्वत्र झाला असून सुनीताञ्जलीसारखे स्वतंत्र काव्यग्रंथच उत्पन्न होऊं लागले आहेत. सबंध खंडकाव्यही सुट्या सुट्या पण एकाच व्यक्तीसंबंधीं अशा सुनीतांत लिहिण्याचा प्रयत्न झालेला आहे. साधारण कोणत्याही मासिकांत एकादें सुनीतसदृश असें काव्य दिसल्यावांचून राहत नाहीं. असें असल्यानें नवीन असला तरी हा काव्यप्रकार काय आहे याची खरी कल्पना येण्यासाठीं पुढील चर्चा करणें आवश्यक झालें आहे.

सुनीत-मराठीमधील इतिहास

सुनीताचा इंग्रजीमधील इतिहासही येथें थोडक्यांत सांगणें उचित होईल. "सॉनेट हें मूळ इटली देशांत तेराव्या शतकांत जन्मलें. त्याचा जनकत्वाचा मान संशयित असला, तरी पेट्रार्क व डान्टे यांनीं त्यास नांवारूपास आणलें. नंतर याचा प्रचार फ्रान्स व इंग्लंड या देशांत झाला. सोळाव्या शतकांत सर वॅटस्, अर्ल सरे व स्पेन्सर या इंग्रजी कवींनीं त्याच्या प्रसाराचें प्रथम श्रेय मिळविलें. शेक्स्पियर, मिल्टन्, वर्ड्स्वर्थ्, मिसेस ब्राउनिंग, रॉझेटी यांनीं अत्यंत परिश्रमानें हा प्रघात रूढ केला. परंतु इंग्लंडमध्यें आल्यावर सॉनेटची रचना जशीच्या तशीच राहिली नाहीं. त्यामुळें मिल्टन्चें म्हणजे इटालियन् धर्तीचें व शेक्स्पियरचें म्हणजे इंग्रजी पद्धतीचें असे त्याचे दोन प्रकार झाले. या दोन प्रकारांच्या वाचनानें तें मराठीमध्यें आलें.[1]"

इंग्रजीमधील इतिहास

सुनीताचें बाह्यस्वरूप याप्रमाणें दोन प्रकारचें झालें आहे. त्यामधील चरण अथवा ओळी जरी संख्येनें चौदाच असल्या तरी मिल्टन्च्या सुनीतांत त्याचे आठ व सहा ओळी असे विभाग पडतात. तेच शेक्स्पियरच्या सुनीतांत बारा व दोन ओळींचे पडतात. त्यांतील यमकांची रचनाही या विभागानुसार होते. पहिल्या प्रकारांत एक, चार, पांच व आठ ओळींचें एक यमक व दोन, तीन, सहा व सात या ओळींचें दुसरें यमक होतें. पुढील सहा ओळींच्या

सुनीताचें बाह्यांग

1. सुनीत-विचार, श्री. बा. रानडे, काव्यविचार, रवि-किरण-मंडळ.

विभागांत बहुधा तीन यमकें असतात. पण त्यांची रचना निश्चित नसते. दुसऱ्या म्हणजे शेक्स्पियरच्या सुनीतांत तेरा व चवदा ओळींचें एक यमक असतें. बाकी ओळींत साधारणपणें एक-तीन, दोन-चार, पांच-सात, सहा-आठ, नऊ-अकरा, दहा-बारा अशीं यमकें असतात. असें यांचें साधारण स्वरूप असतें. या यमकरचनेंत साधारण फरक होऊं शकतात, नाहीं असें नाहीं. परंतु एकंदरींत रचना अशीच असते. चरणांची चौदा ही संख्या व यमकाची विशिष्ट रचना हीं सुनीताचीं बाह्य अशीं आवश्यक अंगें आहेत. त्यांमध्यें कोणत्याही तऱ्हेची सवलत मिळत नाहीं. याचबरोबर वृत्त कोणतें असावें या-संबंधींही निर्बंध आहेच. प्रत्येक ओळींत दहा अक्षरें (Syllables) असावींत असाही निर्बंध आहे. म्हणजे एक ठराविक वृत्तच पाहिजे; त्याखेरीज दुसरें चालणार नाहीं. असें याचें बाह्यस्वरूप आहे. वरील बाह्यस्वरूपासंबंधींच्या नियमांचें उल्लंघन झाल्यास त्यास सुनीत म्हणतां यावयाचें नाहीं. आपल्या सुनीतावरच्या पुस्तकांत Crossland म्हणतोः— Any poem of more than fourteen decasyllabic lines, or less than fourteen, is not a sonnet. Any poem in any other measure than the decasyllabic is not a sonnet. Fourteen decasyllabic lines without rhyme, or fourteen lines rhymed in couplets, do not constitute a sonnet." सुनीताच्या बाह्यांगाची साधारण कल्पना यामुळें येईल.

दोन विभाग

परंतु मुख्यतः अंतरंगावर अवलंबून असणारा असा एक सुनीताचा बाह्यांग-विशेष आहे. तो म्हणजे त्याचे साधारणतः पडणारे दोन विभाग. सुनीताचा वर जो एक पहिला प्रकार सांगितला त्याचे आठ-सहा ओळींचे दोन विभाग पडतात हें वर सांगितलेंच आहे. हे दोन विभाग म्हणजे दोन भिन्न काव्येंच असावींत; अर्थात् विषय एकच असावा. दुसऱ्या विभागांतील काव्य अर्थात् पहिल्या विभागाचा स्वाभाविक शेवट असावा. सबंध सुनीतांत दोन भावना, दोन प्रसंग किंवा पहिल्या विभागांत प्रसंग, दुसऱ्यांत त्यानंतरची भावना दाखविलेली असते. विशेषतः पहिल्या भागामध्यें एक विशिष्ट विचार वा भावना संवर्धित करीत करीत एक विशिष्ट बिंदूपर्यंत पोंचवायची व दुसऱ्या भागामध्यें त्याची दुसरी बाजू दाखवायची असा प्रकार असतो. ही बाजू उलट असेल किंवा नसेल, पण पहिलीस भिन्न अशी असावी हा निर्बन्ध आहे. यालाच पेट्रार्क किंवा मिल्टन्चें सुनीत म्हणतात. यासच पद्म असें नांव श्री. बा. रानडे यांनीं आपल्या सुनीतविचार या निबंधांत दिलें आहे. सुनीताच्या दुसऱ्या प्रकारांत पहिल्या बारा ओळींत जो एक विचार प्रथित केला असेल, त्याचें पूरक असें सार्थ वचन देण्यांत येतें. कित्येक वेळां तें वचन समारोपाच्या स्वरूपाचें असतें, कित्येक वेळां अगदीं उलट विचार व्यक्त केलेला असतो. मुद्दा एवढाच कीं, या शेवटच्या दोन ओळी, पहिल्या बारा ओळींच्या पूरक असल्या तरीही, त्यांतच अगदीं मिसळून जाण्याजोग्या नसाव्या. त्यांस स्वतंत्र महत्त्व वा अस्तित्व असावें. शेक्स्पियरच्या सुनीतांपैकीं बऱ्याच सुनीतांत अशा प्रकारची

रचना असल्यानें त्यास त्याचें नांव मिळालें आहे. यासच रानडे यांनीं ' गोपाल ' अशी संज्ञा दिली आहे.

सुनीताचा विषय

सुनीताचा विषय नुसती भावना साधारणपणें होऊं शकत नाहीं. भावना व तिच्या अनुभवानंतर सुचलेला विचार किंवा भावनानुभव गृहीत धरून त्यावर उभारलेले विचारच साधारणपणें सुनीतांत येतात. एकंदरींत भावनेपेक्षां विचारांचेंच प्राबल्य त्यांत अधिक आढळतें. असें असल्यानें भावनांचा स्वैर खेळ यांत विशेष दृष्टीस पडत नसून एकंदर प्रवृत्ति भारदस्तपणाकडे अधिक असते. एक विशिष्ट भावनाच स्वैर न सोडतां तिची दुसरी बाजू, किंवा सदृश असला तरी भिन्न विचार यांत यावयाचा असल्यानें पहिल्या भावनेवर नियन्त्रण पडतें. नुसतीं सृष्टिवर्णनें, किंवा घडलेल्या हकीगतींची यादी, किंवा व्यक्तिगत सौन्दर्याची नुसती स्तुति पुरेशी नाहीं. त्यांचा उपयोग फार झाल्यास पहिल्या आठ ओळींत करावा. परंतु त्यानंतर उरलेल्या सहा ओळींत भावनापरिपोष किंवा विचार इतक्या तोलाचा पाहिजे कीं, तें काव्य नुसतें वर्णनात्मक न राहतां उदात्त काव्य व्हावें. सुनीतांमध्यें संभाषणें नसावींत, किंवा अनेक उद्गारवचनें किंवा प्रश्नवचनेंही नसावींत. त्यांत इतर काव्यांतलीं वचनें उध्दृत केलेलीं नसावींत. म्हणजे एकंदर स्वरूप गंभीर असावें असा कटाक्ष आहे. एवढ्याकरितां नुसत्या संगीतानुकूल रचनेसही सुनीतांत क्षेत्र नाहीं. या साऱ्या निर्बंधांमुळें हा काव्यप्रकार अनेक वेळां फारसा मनोरंजक किंवा आल्हादक होत नाहीं. विशेषतः मराठी भाषेस अपरिचित असलेल्या अपूर्णार्थ ओळी (Run on lines) असणाऱ्या रचनेमुळें एक प्रकारचें क्लिष्टत्व येतें. अर्थप्रतीति सहज होत नाहीं. रसोत्पत्तीस त्रास होतो. सुनीतांत कलेचा भाग अधिक असेल, कसरत अधिक करावी लागत असेल, परंतु काव्याचा मुख्य गुण रसोत्कटता ती तरी निदान भावगीताइतकी खास असणार नाहीं असें म्हटल्यास विशेष धाडसाचें होणार नाहीं.

सुनीत-नामचर्चा

' सॉनेट् ' या इंग्रजी शब्दास मराठी प्रतिशब्द कोणता होईल यासंबंधीं बराच वादविवाद झाला आहे. प्रथम केशवसुतांनीं जेव्हां या प्रकारास सुरवात केली तेव्हां ओळींच्या संख्येवरूनच म्हणजे बाह्यांगावरून त्यास चतुर्दशक असें नांव त्यांनीं दिलें. पुढें १९२३ सालपर्यंत हाच किंवा याच अर्थाचे इतर कांहीं शब्द चालू राहिले. त्यांपैकीं चतुर्दशपदी किंवा चतुर्दशिका अशीं दोन नांवें आहेत. यानंतर मात्र दोन निरनिराळ्या अर्थांचे पण इंग्लिश शब्दास बाह्यतः थोडेबहुत जवळ असे दोन शब्द पुढें करण्यांत आले. पहिला सुनीत हा शब्द मा. त्रिं. पटवर्धन व द. ल. गोखले यांनीं सुचविला व रविकिरणमंडळानें त्याचा पुरस्कार केला. दुसरा श्री. नी. चापेकर यांनीं सुचविला, तो ' स्वनितक ' असा आहे. कोणता शब्द अधिक योग्य आहे हें ठरविण्याबाबत तीन प्रकारचे विचार संभवत आहेत. पहिला विचार इंग्रजी व मराठी शब्दांमधील ध्वनिसाम्याचा आहे. दुसरा विचार, इंग्रजी

शब्दाचा अर्थ मराठी शब्दानें व्यक्त होतो कीं नाहीं हें पाहण्याचा होय; व तिसरा म्हणजे शब्द सुटसुटीत व सहज प्रचारांत येण्याजोगा आहे कीं नाहीं हें पाहणें होय. यांपैकीं ध्वनिसाम्याचे दृष्टीनें सुनीत शब्द सॉनेटशीं अधिक जवळ असला तरीही 'स्वनितक' हा फारसा लांब नाहीं हें कबूल केलें पाहिजे. तथापि तो सुनीता-इतका जवळ नाहीं. अर्थैक्याची दृष्टि घेतल्यास स्वनितक हा शब्द सॉनेटमधील आवाज करणारें या धात्वर्थाशीं जवळ आहे. 'सुनीत' या शब्दांत इंग्रजी शब्दाचा अर्थ आला नाहीं, तरी त्यानें त्या काव्यप्रकाराची कल्पना अधिक आल्यानें तो अधिक सार्थ आहे असें म्हणावें लागतें. सु-नीत म्हणजे चांगल्या 'तऱ्हेनें नेलेलें' म्हणजे, 'विशिष्ट वृत्त-प्रबंधाच्या कालव्यांतून खेळविलेल्या विचारांकित भावनेची कविता,' इतका सर्व अर्थ सु-नीत या शब्दानें सरळपणें येत नसला तरी त्याची सामान्य कल्पना तरी येते. इंग्रजींत सॉनेट हें नांव विशेषनाम झाल्यासारखेंच आहे. तें अर्थवाहक जवळजवळ नाहींच. तेव्हां असें नांव ठेवण्यापेक्षां अधिक अर्थ आणणारें नांव मिळाल्यास अधिक बरें. 'स्वनितक' शब्दानें काव्यप्रकाराची विशेष कल्पना येत नाहीं. सॉनेटमध्यें नुसती संगीतानुकूल रचना मुळींच अभिप्रेत नाहीं. सुटसुटीतपणा मात्र सुनीत शब्दांत अधिक येत आहे यांत शंका नाहीं, आणि व्यवहारांत किंवा सामान्य जनांत शब्द प्रसृत होण्यास त्याचें बाह्य स्वरूपच अधिक कारणीभूत होतें. सुनीत या शब्दाचा प्रचार हा पुष्कळ अंशांनीं तो शब्द येथें घेण्यास कारणीभूत झाला आहे.

सुनीत-अन्धानुकरण ?

सुनीत हा काव्यप्रकार इंग्रजीचें अंधानुकरण आहे असा एक आक्षेप त्यावर घेण्यांत येतो व तो खरा नाहीं असें दाखविण्याचा प्रयत्न करण्यांत येतो. आक्षेपांत पुष्कळसें तथ्य असलें तरी त्याचें निराकरण करूं पाहण्याची जरूरी नाहीं. एकादी चांगली गोष्ट जशीच्या तशी घेण्यास कांहींच हरकत नाहीं, मग ती अंधानुकरण झाली तरी काय हरकत आहे ? सुनीताची मौज जर चौदा ओळींत, विशिष्ट प्रकारच्या यमकरचनेंत व भावनेच्या चढउतारांतच असेल तर तें तसेंच ठेवावयास हरकत कोणती ? व तें तसेंच घ्यावें हें बरें. श्री. बा. रानडे यांनीं मराठींतल्या सुनीतास ज्या अनेक सवलती दिल्या आहेत, त्यांनीं सुनीताची कैफियत जोरदार न होतां उलट ती दूषितच झाली आहे. सुनीत निर्यमक असलें तरी चालेल असें म्हटल्यानें सुनीतामधील एका मुख्य भागास तिलांजलि दिली आहे. वृत्त कोणतेंही चालेल असें म्हटल्यानें इंग्रजींतील एकरूपता नाहींशी केली आहे. सुनीत फार मोठें नसावें व फार टुकें नसावें असें एकदां म्हणून तें दहा ओळींचें असलें तरी चालेल म्हणण्यानें तें टुकें होण्यास वाव ठेविला आहे व अठरा किंवा बावीस ओळींचें चालेल म्हणण्यानें तें लांब होण्यास वाव ठेविला आहे. इतक्या सवलती दिल्यावर बारा किंवा सोळा या संख्येनें तरी असें काय केलें आहे कीं, ती सुनीतांत नसावी ? चरणांची चौदा ही संख्या जुन्या वृत्तांची आठवण बुजविण्याकरितां आहे असें म्हणणें बालिश दिसतें. इंग्रजींत अशा तऱ्हेचें कारण चौदा या संख्येच्या बाजूनें देण्यांत येत नाहीं. ही संख्या

अशी निश्चित करण्यास नुसती इच्छाच किंवा येवढी संख्या बरी दिसते अशी अकारण परंतु योग्य अशी अंतर्भावनाच कारणीभूत आहे. याखेरीज दुसरें कारण देण्याचा प्रयत्न हास्यास्पद होण्याचा संभव आहे. चौदा या चरणसंख्येनें जुन्या शार्दूलविक्रीडित किंवा मन्दाक्रान्ता इत्यादि वृत्तांची आठवण बुजणें अशक्य आहे. त्यामुळें मराठींत हा एक नवीन वृत्तप्रकार आणला आहे हें म्हणणेंही टिकत नाहीं. अक्षरगणरचना जोंपर्यंत ठराविक आहे तोंपर्यंत ' नवीन वृत्त काढिलें आहे ' असें म्हणणें योग्य होणार नाहीं. इंग्रजीमध्येंही बाह्यांगावर (Form) याचें वैशिष्ट्य अवलंबून ठेविलें असलें तरी गण-रचना हा भाग मुख्य नाहीं. या सर्वाचा निष्कर्ष हा कीं, सुनीत मराठींत आणावयाचेंच असेल, (आणि तें आणणें हें योग्य आहे) तर अंधानुकरणाच्या आक्षेपास न भितां इंग्रजीवरून त्यांत असलेल्या सवलती किंवा निर्बंध घेऊनच आणावें. त्यांत आपलें स्वतःचें आणखी कांहीं घालण्याच्या भरीस पडूं नये. फारच झाल्यास मराठीच्या स्वभावास धरून यमकांचीं युग्में घालावींत. पण सवलतींची मजल यापुढें मुळींच जाऊं नये. दहा व अठरा ओळींची सवलत देण्यापेक्षां मग बारा व सोळा ओळीच पुरवल्या. निर्यमका-पेक्षां युग्मकें फार चांगलीं. वृत्ताचे बाबतींतही एक कोणतें तरी वृत्त निश्चित करणें आवश्यक आहे. शार्दूलविक्रीडित हें जें केशवसुतांनीं पसंत केलें आहे, तेंच योग्य दिसतें. कारण तें भारदस्त दिसतें, म्हणून सुनीताच्या विषयास अनुकूल वाटतें. त्याचे चरण मोठे असल्यानें त्यांत अर्थही बराच बसवितां येतो व अर्थगौरव हा तर सुनीताचा महत्त्वाचा गुण आहे. गज्जलांतील कोणत्याही प्रकारांत सुनीत लिहिलें जाऊं नये. कारण कोणत्याही गज्जलांत संगीताकडे किंवा निदान ठेका धरण्याकडे प्रवृत्ति होते. सुनीतांत हा प्रकार अत्यंत कमी पाहिजे. वसंततिलका किंवा इतर दुसऱ्या कांहीं आखूड वृत्तांत सुनीत लिहिण्याची जी थोडीशी प्रवृत्ति दिसते, ती मुळांतच सुनीतास अनुकूल नाहीं म्हणून बंद केलेलीच बरी. सारांश, अंधानुकरणाचा आक्षेप टळावा म्हणून ज्या ज्या सवलती देण्यांत आल्या त्यामुळें सुनीताचें चांगलें न होतां चेष्टाच होण्याचा संभव अधिक आहे.

कांहीं सूचना

सुनीताविषयीं आणखी कांहीं सूचना देऊन हा विचार संपविलेला बरा. नुसत्या चौदा ओळींची कविता लिहिणें म्हणजे सुनीत लिहिणें नव्हे. त्याचप्रमाणें शेवटच्या दोन ओळी बरा तोडून लिहिल्यानेंही सुनीत होत नाहीं. अलीकडे अशा तऱ्हेची फसवणूक बरीच करण्यांत येते. फारच झाल्यास ' अन् ' सारख्या शब्दांनीं क्रमानें न आलेला असा विरोध नुसता भासविण्यांत येतो. सुनीतांमध्यें आवश्यक असणारी कलाटणी (Turn) ही कित्येक वेळां कोठेंच दिसून येत नाहीं. एकंदर रचना गंभीर व सुनीत योग्य होऊनही ही कलाटणी नसल्यानें तें सुनीत होऊं शकणार नाहीं. त्याचप्रमाणें ही कलाटणी असूनही विषय क्षुद्र असेल किंवा नुसतें वर्णन असेल तर तें चांगलें सुनीत होणार नाहीं. या साऱ्या गोष्टी लक्षांत घेऊनच सुनीतास हात घालावा. नाहींतर त्या वाटेनें न गेलेलें बरें.

सुनीतावरील चौदा ओळींचा निर्बंध जाचक आहे हें कबूल केलें पाहिजे. तें फार

आक्षेप

टुकें नसावें किंवा मोठें नसावें हा मुद्दा योग्य आहे खरा. परंतु तें बारा ओळींनीं फार लहान होतें व सोळा ओळींनीं फार मोठें होतें हें म्हणणें दुराग्रहाचेंच आहे, असें म्हटलें पाहिजे. अनुभवानें चौदा ओळी ही संख्या रचनेस अनुकूल आहे असें कदाचित् आढळून येईल. तथापि यास अपवाद निघणार नाहीं असें नाहीं. चौदा या संख्येस इतकें महत्त्व देण्याचें निश्चित व वजनदार कारण कांहींच सांगण्यांत येत नाहीं. तेव्हां अंधानुकरण टाळावयाचें असल्यास ही मर्यादा काढल्यास योग्य होईल. परंतु सुनीताच्या जन्मापासून आलेला हा विशेष काढून टाकणें अत्यंत कठीण आहे हें खरें व सुनीत चटकन् ओळखतां यावें म्हणूनही बाह्यांगाचा उपयोग होत असल्यानें हा निर्बंध चालू देण्यास हरकत नाहीं.

सात्मक किंवा आध्यात्मिक (Personal) काव्यांतील आणखी एक महत्त्वाचा

विलापिका

प्रकार म्हणजे विलापिकांचा होय. यास इंग्रजींत Elegy असें म्हणतात. याच्या नांवावरूनच यांतील विषयाची कल्पना येण्याजोगी आहे. आप्तवियोगजन्य दुःख कोणाही मनुष्यास झालें नाहीं असें नाहीं. त्यांतून हा वियोग चिरकालीन असेल तर त्या दुःखाचें स्वरूप मोठें व बराच काल टिकणारें असें असतें. अशा वेळीं कोणत्याही सहृदय मनुष्याचें हृदय हेलावल्यावांचून राहणार नाहीं. मृत्यु ही एक गूढ, अज्ञेय व म्हणून भीतिदायक घटना आहे. त्यानें झडप घालून नेलेला प्राणी परत येणार नसल्यानें, ही झडपही केव्हां येईल याचें ज्ञान नसल्यानें, ज्या स्थानीं पुढें जावयाचें त्याचीही कांहीं कल्पना नसल्यानें व पुढेंही या जगाशीं त्या व्यक्तीचा कोणत्याही प्रकारचा व्यवहार शक्य नसल्यानें हें दुःख किंवा ही भीति क्षणिक किंवा क्षुद्र असणें शक्य नाहीं, आणि कोणतीही क्षुद्र व क्षणिक नसणारी भावना काव्याचा योग्य विषय होऊं शकते, इतकेंच नव्हे तर काव्याचा हेतूही होते हें प्रसिद्धच आहे. याप्रमाणें सार्वजनीनता, उत्कटता व चिरकालीनता इत्यादि काव्यभावनेचे विशेष मृत्यूच्या प्रसंगांत अंतर्भूत असल्यानें तो अनादिकालापासून काव्याचा विषय व्हावा यांत नवल नाहीं.

संस्कृत वाङ्मयांत भावनाभेदानें विषय पाडून स्वतंत्र पण लहान लहान कविता

संस्कृत वाङ्मयांतील स्थान

लिहिण्याची पद्धति नसल्यानें इतरही कांहीं आधुनिक काव्यप्रकारांप्रमाणें याही प्रकारास स्वतंत्र असें स्थान न मिळालें तरी या प्रकारची काव्यरचना होतच नव्हती असें नाहीं. अजविलाप, रतिविलाप, करुणविलास इत्यादि प्रसिद्ध काव्यखंड सोडून दिले तरी रामायण व महाभारत यांमध्यें अभिमन्युवध, दशरथनिधन, द्रोणवध इत्यादि प्रसंगांनीं उद्भूत झालेला विलाप अगदींच उपेक्षणीय आहे असें नाहीं. अर्थात् या साऱ्यांस आधुनिक विलापिकांचें मनोहारी स्वरूप प्राप्त झालें नाहीं. आधींच ‘मरणं नैव वर्ण्यते’ असा नियम शास्त्रकारांनीं घालून दिला असल्यानें असे प्रसंगही काव्यांत थोडेच

आढळून येतात. आले तरी ते बहुधा शुद्ध विलापाचेच असून, त्यांस आधुनिक विलापिकांचें अधिक विस्तृत स्वरूप असत नाहीं.

ग्रीक विलापिका

विलापिकांची जन्मभूमि जो ग्रीस देश तेथें प्रथम हा एक वृत्तप्रकारच होता. त्याचा विषय मात्र गंभीर व विचारप्रवर्तक असा असावयाचा. तो असाच असावा असें नाहीं. मृत्यूखेरीज अधिक गंभीर असा दुसरा प्रसंग सांपडणें कठीण असल्यानें या प्रकारच्या प्रसंगास तेंच वृत्त लावण्यांत येऊं लागलें. याप्रमाणें तो वृत्तप्रकार व काव्यप्रकारही झाला. तरीही मृत्यूचा प्रसंग फक्त आधारास घ्यावयाचा व वाटेल तो आपल्या जिव्हाळ्याचा गंभीर विषय आणून त्यावर 'व्यवस्थित विषयांतर' करावयाचें, हा प्रकार चालू राहिलाच. खरोखर पाहतां अशा प्रकारच्या काव्यांत मृत्युशोकजन्य भावनांचाच उद्रेक पाहावयास मिळाला पाहिजे. तेंच शुद्ध वैलापिक काव्य होईल. परंतु काव्यांतही विचार व विकार म्हणजे भावना यांच्यामधील विभागरेषा अत्यंत अस्पष्ट असल्यानें विचारांनाही त्यांत घुसतां येतें. शोकाचा पहिला जोर ओसरला म्हणजे मृत्यूच्या खऱ्या स्वरूपाविषयीं विचार सुचूं लागणें साहाजिकच आहे व या विचारांचा पहिल्या भावनांशीं जेव्हां सुंदर मिलाफ होतो तेव्हां एक सुंदर विलापिका तयार होते. अर्थात् हे विचार किंवा भावना कवीस स्वतःस प्रतीत झालेल्या असतात. या दृष्टीनें अजविलापांत विलापिकेची सामग्री–शोकजन्य भावनांचा अजकृत उद्गार व वसिष्ठानें मृत्यूच्या संबंधानें केलेलें विवेचन–भरपूर असली तरी तिला विलापिकेचें शास्त्रीय स्वरूप येऊं शकत नाहीं. एकतर भावनांचा उद्गार अजाचा व मृत्युसंबंधीं तात्त्विक विचार वसिष्ठाचे, अशी अधिकरणभिन्नता आहे, व दुसरें हीं दोन्ही कवीनें स्वतःचीं म्हणून वर्णिलीं नाहींत. याप्रमाणें विलापिकांचें शास्त्रशुद्ध स्वरूप जरी त्यास नाहीं तरीही अजविलापास वैलापिक काव्यांत अत्यंत उच्च पदवी प्राप्त होण्याजोगें तें काव्य आहे यांत शंका नाहीं.

कांहीं मर्यादा

भावनांचा उद्गार व विचारमालिका हे दोन्ही विशेष विलापिकांस आवश्यक असल्यानें नुसताच भावनांचा उद्रेक असल्यास तें शुद्ध शोकपर भावगीत होईल, विलापिका होणार नाहीं. उलटपक्षीं भावनांचा ओलावा योग्य प्रमाणांत नसून तात्त्विक चर्चाच अधिक असल्यास तें उत्तम काव्यही होऊं शकणार नाहीं. पति किंवा पत्नी (विशेषतः पत्नी)च्या मृत्यूमुळेंच बहुधा या प्रकारच्या काव्यास स्फूर्ति मिळत असली तरी तसा निर्बंध नाहीं. मित्र, पुत्र, माता, पिता, किंबहुना कोणीही मोठा पुरुष मृत झाल्यास या प्रकारचें काव्य लिहिलें जाणें स्वाभाविक आहे. याही पुढें जाऊन 'स्मशानांत बसून लिहिलेली' अशी कल्पना असलेली ग्रे कवीची विलापिका कोणाच्याही मृत्यूनें उत्स्फूर्त झाली नसूनही एकंदर मृत्यु व त्यासारखे शोकजनक प्रसंग यांवर लिहिलेलें व शोकाचें आवरण असलेलें असें काव्य विलापिका या नांवास पात्र झालें आहे. विलापिकांच्या धर्तीवर आधुनिक मराठी काव्यांतही रचना होऊं लागली आहे. लेंभे यांचें 'शोकावर्त', आगाशे यांचा 'बाष्पांजलि,'

ना. वा. टिळकांचे 'बापाचे अश्रु', पाध्ये यांची 'दुःखाश्रुमाला' हीं काव्यें या प्रकारचीं उदाहरणें आहेत.

विलापिकांना काव्यप्रकारांत स्वतंत्र स्थान मिळण्याचें कारण केवळ विषयमाहात्म्य होय. त्यांचें बाह्यांग अमुकच असावें असा निर्बंध नाहीं. शुद्ध भावगीतापासून यांचें भेदक असें तत्त्व म्हणजे विचारांचें कमी अधिक प्राबल्य होय. इतर काव्यापासून भेदक तत्त्व म्हणजे मृत्यूसंबंधीं भावना होत. या भावनांच्या महत्त्वामुळें तेवढ्या विषयापुरतें त्यास स्वतंत्र स्थान मिळालें आहे. सामान्य विषयाचा एक विशिष्ट भागच आत्मसात् केल्यानें स्वतंत्र महत्त्व प्राप्त झाल्याचीं उदाहरणें अलंकारांत अनेक आहेत. त्याच आधारावर याही प्रकारास स्वातंत्र्य मिळाल्यास नवल नाहीं. त्याकरितां इतर निराळीं प्रयोजनें बघत बसण्याचें कारण नाहीं.

स्वतंत्र स्थान कां ?

याच विभागांतील काव्याचा आणखीही एक प्रकार म्हणजे उद्देशिकांचा होय. यांस इंग्रजीमध्यें Odes असें म्हणण्यांत येतें. हा प्रकार आपलेकडे फारसा प्रचारांत नाहीं. याचें इंग्रजीमधलें स्वरूपही फार अनिश्चित आहे. याचा विषय म्हणजे "राष्ट्राच्या दृष्टीनें महत्त्वाचे प्रसंग, सन्माननीय माणसांची स्तुति, सर्वांना जिव्हाळ्याची अशी कोणतीही मोठी भावना असते. यांतील भाषा प्रौढ, गंभीर व भारदस्त असून भावनेला कधीं सोसाट्याचा वेग तर कधीं खोल व रुंद नदीचा गंभीरपणा लागतो.[1]" पुष्कळ वेळां तें कोणाला तरी उद्देशून लिहिलेलें असल्यानें त्याचें नांव उद्देशिका असें घेतलें आहे. 'विषय, भावना आणि लेखनपद्धति हीं तिन्ही भारदस्त असावीं हा मुख्य कटाक्ष असतो. अनेक वेळां त्यास काव्यमय व्याख्यानाचें स्वरूप येतें. टिळकांचें 'माझी जन्मभूमि', केशवसुतांची 'तुतारी,' गोविंदांची 'टिळकांची भूपाळी,' गिरीशांचें 'एकच शान्तिस्थान' किंवा 'शनिवार वाडा' हींही याच प्रकारच्या काव्यांत येतील. मूळ ग्रीक वाङ्मयांत हा शब्द फारच सैल असा वापरीत व इंग्रजींतही तीच पद्धति चालू राहिली. विशेषतः स्वतः कवीनें आपल्या काव्यास Ode म्हटलें कीं तें Ode होई. त्यामुळें त्याची कल्पना एकंदरींत अनिश्चित अशीच राहिली व आपल्याकडेही अशी रचना होत असली तरी अगदीं स्वतंत्र विभाग होण्याइतकें स्वतंत्र स्वरूप त्यास आलें नाहीं व साधारणपणें भावगीताच्या सामान्य वर्गात त्यास ढकलण्यांत येतें.

सात्मक काव्याच्या चर्चेनंतर अनात्मक काव्याच्या चर्चेस सुरुवात करण्यापूर्वी या प्रकाराचा विचार करणें आवश्यक आहे. कारण हा प्रकार दोन्ही विभागांत मोडण्याजोगा आहे. कवि स्वतःला निसर्ग व त्याचें सौंदर्य जसें प्रतीत झालें तसेंच वर्णन करील तर तें काव्य पहिल्याच विभागांत पडेल. त्यांतूनही कवि आपल्या स्वतःच्या भावना जर निसर्गावर लादील तर आत्मीयतेचा छाप त्यावर अधिकच पडतो. परंतु कथात्मक

सृष्टिवर्णनपर काव्यः दोन विभाग

---

१. काव्यविचार, पान २५.

काव्यांत त्याचा उपयोग केल्यास तें दुसऱ्या विभागांत घालावें लागेल. यामुळें अशा प्रकाराच्या काव्यांत दोन मुख्य विभाग सहज पडतात. निसर्गवर्णनात्मक कविता स्वतंत्रपणें रचिल्यास ती कवीच्या स्वतःच्या दृष्टीनें केलेलें काव्य समजलें जाईल. बालकवींच्या 'निर्झर, अरुण, फुलराणी, संध्या'; दत्तांची 'प्रभात' कविता, लोंढे यांची 'कोकिळ', लेंभे यांच्या 'चंद्रोदय, वसंतश्री, नर्मदा' इत्यादि कविता या पहिल्या विभागांत येतील. उलटपक्षीं कांहीं वर्णनें कथानकाच्या अनुरोधानें आलेलीं असतात. खरे यांच्या 'यशवंत' महाकाव्यांत आलेलें मध्यरात्रीचें वर्णन, तसेंच उज्जयिनी नगरीचें वर्णन, गणेशशास्त्री लेले यांच्या रघुवंशांतील रामानें केलेलें दर्शनीय स्थलांचें वर्णन किंवा अजस्तुतिपाठांतील सकाळचें वर्णन, रघुनाथपंडिताच्या नल-दमयंती आख्यानांतील सरोवराचें वर्णन, मुक्तेश्वरी भारतांतील प्रभातकाल, महारण्यांतील रात्रीचा देखावा, कश्यपारण्यांतील देखावा इत्यादि सृष्टिवर्णनें या दुसऱ्या प्रकारांत येतील. इंग्रजी वाङ्मयाशीं आपला संबंध आल्यावरच साधारणपणें सृष्टिविषयक कविता आपल्यामध्यें स्वतंत्रपणें लिहिली जाऊं लागली, असें म्हणावयास हरकत नाहीं. जुन्या मराठी व संस्कृत वाङ्मयाची परंपरा आपल्यास असें सांगेल कीं, सृष्टीचें वर्णन स्वतंत्रपणें न करितां कोणत्या तरी कथानकाच्या आधारें त्यामधील व्यक्तींच्या चरित्रास पृष्ठभूमिका म्हणूनच करावयाचें. संस्कृत वाङ्मयांत कालिदासाच्या ऋतुसंहाराखेरीज एकही नांव घेण्याजोगें स्वतंत्र सृष्टिवर्णनपर काव्य प्रसिद्ध नाहीं असें म्हटल्यास चालेल. जुन्या मराठींतही तीच स्थिति आहे. नरहरी यांची 'गंगारत्नमाला' अपवाद आहे. अलीकडे पंडित-कवींत मोडूं शकणाऱ्या चिंतामणि पेठकर यांचें गंगावर्णन, पारखीशास्त्री यांचें षड्ऋतुवर्णन हीं सृष्टिवर्णनपरच म्हणतां येतील. पुढें नवीन परंपरेच्या लोकांनीं स्वतंत्र रीत्या सृष्टिवर्णनाचें काम सुरू केलें व तें पुढें चालू आहे.

विषय व त्यांच्या वर्णनाचें काव्यांत स्थान

या प्रकारच्या काव्याचे विषय निसर्गांतील कोणतेही पदार्थ होतात. पर्वत, समुद्र, रानें, फुलझाडें, नद्या, निर्झर, पशु व पक्षी, चंद्र व सूर्य आणि यांबरोबर दिवस व रात्र, उषा व संध्या, निरनिराळे ऋतू इत्यादि कालवर्णनेंही यांत येऊं शकतात. थोडक्यांत मनुष्य व त्याच्या भावना यांखेरीज साऱ्या गोष्टी या प्रकारच्या काव्याचा विषय होतात. मागें 'काव्याचे विषय' या प्रकरणांत या साऱ्या गोष्टी, मानवी कृति व भावना या उठावदार दिसाव्यात म्हणून पृष्ठभूमिका (Background) म्हणून वर्णन करावयाच्या असतात असें सांगितलेंच आहे. याचा अर्थ स्वतंत्रपणें सृष्टिवर्णनपर काव्य होऊंच नये असा नसून त्याचें सापेक्ष महत्त्व भावगीतांपेक्षां कांहींसें कमी आहे एवढाच आहे. आमच्या जुन्या काव्यांत न कळत कां म्हणाना हा नियम पाळला गेला. अशीं वर्णनें पुष्कळ वेळां मुख्य कथानकास बाजूस सारून आपणच मुख्य जागा घेत ही गोष्ट वेगळी. रघुवंशांतील सोळाव्या सर्गांतील वर उल्लेखिलेलें वर्णन हाच त्या सर्गाचा मुख्य विषय होऊन बसला आहे. माघाच्या शिशुपालवधांतील रैवतक पर्वताचें वर्णन बराच भाग

अडवितें. शिवाय जलक्रीडा, पानक्रीडा, इत्यादि वर्णनांतही बराच भाग खर्ची पडतो. नवीन कवींतही कांहीं ठिकाणीं ही वृत्ति दिसून येते. 'कृष्णाकांठीं कुंडल' किंवा 'अभागी कमल' या काव्यांतील प्रथमचें वर्णन बराच भाग अडवितें. कथानकांत एकदम प्रवेश न करितां नमनांतच बराच वेळ घालविल्यानें वाचक अधीर होतो. सृष्टि-वर्णन आधीं सामान्य वाचक फारसा वाचीत नाहीं, तेव्हां त्यांत अधिक वेळ न घाल-वितां कथानकास उठाव देण्यास आवश्यक असेंच सृष्टिवर्णन करून पुढें जाणें काव्याच्या एकंदर स्वरूपास व वाचकांसही बरें.

जुनीं सृष्टिवर्णनें

आमच्या पूर्वीच्या काव्यांतील सृष्टिवर्णनासंबंधीं एक गोष्ट ध्यानांत ठेविली पाहिजे. विशेषतः संस्कृत वाङ्मयांत बहुतेक सारें सृष्टिवर्णन ठराविक स्वरूपाचें असें असावयाचें. त्यांत असंभाव्य किंवा कविसंकेतांनींच ठरलेल्या अशा गोष्टीही असावयाच्या. वर उल्लेखिलेलें रैवतक पर्वताचें वर्णन घेतल्यास तें त्या वेळीं इतर कोणत्याही पर्वतास लागू केलें असतें तरी चाललें असतें. त्यावर निरनिराळे धातु, रत्नें असावयाचींच. त्यावर कमळें होतीं, मोर होते, सुरललना होत्या, भृंगावली होतीच. याप्रमाणें एकाच पर्वताच्या अनेक ऋतूंतील अनेक भागांचें वर्णन एकदमच केल्यानें एक अनेक प्रकारच्या वर्णनांचें मिश्रणच तयार होई. रघुनाथ-पंडिताच्या नलोद्यानांत 'पनसजंबू जंबीर विविध निंबें। कुंद, चंदन, माकंद, सुदार्डिबें। तुंग नारिंगें', विकसलीं होतीं. 'शुक सारिका भृंगतती' इकडून तिकडे फिरत होत्या. मुक्तेश्वराच्या त्या महारण्यांत अस्वलें व वाघळें झाडांवर लोंबकळत होतीं; वनदेवता व यक्षिणीसमूह धुमाकूळ घालीत होता; स्मशानवासी प्रेतगणांनीं गर्दी केली होती; दिवाभीत, भालू, पिंगळे, टिटवे, चक्रवाक, कुमुदांतील भ्रमर, साप इत्यादि प्राणी भरपूर होते. म्हणजे यथातथ्य वर्णन करण्यापेक्षां कल्पनेनेंच खरेंखोटें काव्यमय वर्णन करावयाचें हाच सृष्टिवर्णनाचा प्रकार होता. इंग्रजी वाङ्मयाच्या संसर्गानें ही असंभाव्यतेची बाजू कमी कमी होत जाऊन यथातथ्य वर्णनें करण्यांत येऊं लागलीं. इतकें कीं, हिमालयाचें वर्णन करितांना चिंतामणिपेठकर यांनीं गिरीच्या पायथ्याशीं असलेल्या रानांस तार्यानी असें तेथील भाषेंत नांव आहे, याच्याच जवळ बऱ्याच दलदली आहेत, त्यांतून विषारी हवा वर निघत असते, इत्यादि शास्त्रीय गोष्टीही सांगितल्या आहेत. सृष्टिवर्णनांत शास्त्रीय शुद्धता पाहिजे हें खरें आहे; परंतु असे शास्त्रीय विशेष कांहीं मनोरंजक तऱ्हेनें सांगणें अवश्य आहे.

Pathetic Fallacy

सत्यसृष्टीशीं इमानदारी व काव्याची चित्ताकर्षकता हे दोन गुण सृष्टिवर्णनात्मक काव्यास आवश्यक आहेत. परंतु पुष्कळ वेळां हें अशक्य होतें. तेव्हां ही चित्ताकर्षकता आणण्यास सृष्टींतील वस्तूंस मानवसृष्टीचें रूपक द्यावयाचें व अशा रीतीनें तिचें निर्जीव स्वरूप घालवून सगुणरूप तिला द्यावयाचें अशी पद्धति रूढ झाली. पूर्वीच्या संस्कृत काव्यांत रूपकाची ही पद्धति

मुळींच नव्हती असें नाहीं, परंतु आजकाल ती ज्या मोठ्या प्रमाणांत दृष्टीस पडते तितकी नव्हती असें म्हणावयास हरकत नाहीं. मनुष्याचे विचार व विकार सृष्टींतील पदार्थांवर लादण्याची प्रवृत्ति अलीकडे इतकी बेसुमार झाली आहे कीं सबंध मोठीं मोठीं कवनें या प्रकारचीं रूपकें (समस्त वा परंपरित) होतात. बालकवींच्या 'निर्झर, फुलराणी' या वर उल्लेखिलेल्या कविता अशा प्रकाराचें उत्तम उदाहरण आहेत. या प्रकारास रस्किन् Pathetic fallacy असें नांव देतो. तो म्हणतो, सृष्टींतील पदार्थांस आपल्या भावना चिकटविणें, मानवी व्यवहाराचा सृष्टीवर आरोप करणें म्हणजे, गोड अशी कां होईना, स्वतःची फसवणूक करून घेणें आहे. लाक्षणिक अर्थानें सृष्टी हंसते, रडते, फुलपाखरूं बागडतें, कोकिल किंवा भृंग गातो इत्यादि प्रयोग जाणूनबुजून म्हणून आपल्यास करितां येतील. परंतु सबंध मानवी व्यवहारचा व्यवहार सृष्टीवर आरोपित करावयाचा ही गोष्ट सत्यास सोडून आहे; आणि कोणत्याही उच्च काव्याचा सत्यदर्शन हा एक मोठा हेतु आहे. अशा मोठमोठ्या रूपकांत सर्व अंगांस रूपक द्यावयाचें म्हणजे पुष्कळ वेळां ओढाताण करावी लागते, कसेंतरी समाधान करून घ्यावें लागत. व इतकें-ही करून वर सांगितलेली गोड भ्रांति कायम राहील असें नाहीं. राहिली तरी अखेर ती भ्रांतीच. रस्किन् या प्रकारच्या काव्यास दुय्यम प्रकारचें काव्य म्हणतो. (It is very fine, but *not true*.) गोविंदाग्रजांच्या प्रेम आणि मरण या काव्यांत ही स्थिति आहे. 'त्या थोर वृक्षाकरितां मैदानांतल्या कितीतरी वेली तळमळतात' हें म्हणणें खरें नव्हे. वृक्ष आणि वेली भिन्नजातीय वस्तू आहेत. वृक्षाचें मन आकाशांतील विजेवर गेलें हेंही म्हणणें खोटें आहे. त्यामुळें त्याच्या प्रकृतीवर परिणाम झाला, त्यास इतर दुनिया हंसूं लागली, त्यानें तपश्चर्या केली, इंद्रानें मग भिऊन वा प्रसन्न होऊन विजेस त्याकडे पाठविलें, स्पर्श होतांच तो मरण पावला, दुभंगून खालीं पडला, परि पडतां पडतां एकदां हंसला, हर्षाच्या लहरी येऊन पानें फडफडून हंसलीं, सर्व कळ्या खुलल्या त्या कायमच्याच खुलल्या, इत्यादि साऱ्या गोष्टी खऱ्या नव्हेत. ही प्रतिभा Imagination नव्हे, नुसती अनिर्बंध कल्पना (Fancy) आहे रस्किन्च्याच भाषेंत बोलावयाचें म्हणजे शुद्ध ढोंग आहे. 'बागेंत बागडणाऱ्या लहानग्या लाडक्यास' या कवितेंत सुद्धां असाच प्रकार आहे. मूल कितीही चंचल, आनंदी झालें तरी वाऱ्याबरोबर उडून जाईल, बुडबुडयाबरोबर नाहींसें होईल, फुलपांखराबरोबर दूर जाईल, फुलांत दडेल, सप्तसुरांप्रमाणें वाऱ्यावर विरून जाईल ही कल्पना चुकीची आहे. यांत खरी रसिकता नाहीं. याच प्रकाराचा अतिरेक झाल्यास पुढीलप्रमाणें कल्पना निघतात.

रडे ही एकली शेज । मरे या दृष्टीची नीज ।
हंसे हा चांद अस्मानीं । फुले ही प्रीतिची रजनी ।
मनाला लागली आग । जळे ही प्रीतिची बाग ।
वियोगीं तळमळे श्वास । जिवाला प्रीतिचा ध्यास ।
सुखाची ऐन अमदानी । बिदेशीं झुरतसे रानीं ॥

यांतून निश्चित अर्थप्राप्ति काय होण्याजोगी आहे ? रडे, जळे, तळमळे, झुरतसे इत्यादि शब्दांनीं कांहींतरी वाईट सांगितलें आहे एवढी अंधुक कल्पना वाचकांस येते. हे शब्द निर्जीव गोष्टीस लावून आपण समाधि गुण Pathetic Fallacy साधतों आहों असें जर कवीस वाटत असेल तर तो भ्रम आहे. उपमाद्यलंकारांच्या मर्यादा काय आहेत हें मागें सांगितलेंच आहे. अलंकारांमुळें काव्यविषयीभूत वस्तूंचें स्वरूप किंवा सौंदर्य कळावयास मदत होते हें कबूल आहे; पण त्यांना कांहीं मर्यादा आहेत. पण 'प्रीतिची रजनी फुले' याचा अर्थ काय ? फुलें फुलतात, रजनी फुलते काय ? प्रीति आणि रजनी एकच काय ? रजनीबरोबर अंधकार, व इतर अनिष्ट कल्पना येतात. त्या प्रीतीसही लावावयाच्या काय ? लावावयाच्या असल्यास कशा लावावयाच्या ? एका ओळींत प्रीति ही रजनी आहे तर दुसऱ्या ओळींत ती बाग होते. आस कशी तळमळते ? शेज कशी रडते ? सुखाची अमदानी कशी झुरते ? इत्यादि गोष्टी वाचकांस समजण्याजोग्या आहेत काय ? न समजल्यास त्यांच्यावर अरसिकत्वाचा आरोप सिद्ध होईल काय ? काव्याचें नांव बदृ होतें तें यामुळेंच. 'आम्हांस काव्यांत गम्य नाहीं, त्याचा अर्थच समजत नाहीं' असें म्हणणारे कितीतरी लोक आढळतात. त्यांस व्यवहारांतल्या इतर गोष्टी कळतात, त्यांसही भावना असतात, त्यांसही सृष्टिसौंदर्य पाहून आनंद होतो. वर्णन करितां येण्याजोगी उपस्थिति नसते ती गोष्ट निराळी. पण अशा माणसांस काव्य म्हटलें कीं त्याचा अर्थच समजत नाहीं असें कां व्हावें ? त्यास कारण कवींची सृष्टीकडे पाहाण्याची विकृत दृष्टि होय. निर्झराच्या झुळझुळ वाहण्यानें आनंद होतो ही गोष्ट त्यांना कळते; परंतु तें त्याचें गाणें आहे, त्याला हृदय आहे, त्यांत आनंदाच्या लहरींवर लहरी उसळत असतात, त्या लहरींमधून 'दिव्यसंगीताच्या तर्ती' झरत असतात, त्या प्राशन करायला स्वर्ग धरेवर येतो किंवा येणें शक्य आहे वगैरे गोष्टी त्यांस न कळल्या तर त्यांचा काय दोष आहे ? एका वेळीं अनेक गोष्टी खचून भरणें, असंभाव्य कविसंकेत काव्यांत घालणें इत्यादि गोष्टींबद्दल जुन्या सृष्टिविषयक काव्यास आपण जर दोष देतां, तर या असल्या प्रकारच्या भ्रांतियुक्त वर्णनाबद्दल अधिक दोष द्यावयास नको काय ? पूर्वीच्या कालीं गोष्टी सरळपणें वर्णिल्या जात. पनस, जंबू, जंबीर, निंब, नारिंग, डाळिंब इत्यादि गोष्टी त्या उद्यानांत असोत नसोत, त्या आहेत असें म्हटल्यावर, त्या अमुक आहेत हें माहीत असल्यानें त्यांचें अस्तित्व समजण्यास फारसें जड जात नसे. परंतु सध्यां डोळ्यांस दिसणारा निर्झर काव्यांत वर्णिलेल्या निर्झराशीं कितपत संवद्ध आहे अशी शंका येणें साहजिक आहे. फुलराणी म्हणजे एक फूल कीं लवकरच लग्न होणारी नववधू, दोन्ही, कीं दोन्ही नव्हेत, याचा संभ्रम उत्पन्न होतो. तेव्हां अलीकडे सृष्टि-वर्णनाविषयीं एवढी सूचना करणें आवश्यक आहे कीं, जड सृष्टि ही मनुष्यसृष्टीपेक्षां निराळी आहे ही जाणीव केव्हांही नाहींशी होऊं देतां कामा नये. नाहींतर सृष्टीची यथार्थ कल्पना न येतां वाचकांच्या मनावर तिचें चित्र पुसट, अर्धवट, भलतेंच निघतें.

---

१. निर्झर, बालकवि.

सृष्टिविषयक काव्यांतली मौज, तिजवर मनुष्याचे विकार, एकावर एक लादल्यानें येत नसून तिचें डोळयास दिसणारें सौंदर्य जितक्या चांगल्या तऱ्हेनें प्रतीत होईल तितकें तें करून देण्यांत आहे. मानवाच्या भावनांचा निर्जीव वस्तूंवर आरोप लहानसहान गोष्टींत खुलून दिसतो, परंतु त्यापुढें गेल्यास तो गुण ठरणार नाहीं. पूर्वीची असंभाव्यता व हल्लींची असंभाव्यता या दोन्ही टोंकांकडे न जातां सत्यसृष्टि सामान्य व्यवहारज्ञाला जशी दिसेल तशी, पण तिचें सौंदर्य आल्हाददायक तऱ्हेनें दाखविणारीच कविता चांगलें सृष्टि-विषयक काव्य ठरेल. गिरीशांच्या 'अभागी कमल' या काव्यांतील बरींचशीं वर्णनें या दृष्टीनें चांगलीं आहेत. विशेषत: 'नदीवरील संध्याकाल,' 'वळवाच्या पावसानंतरचें वर्णन,' 'पहांटेचें वर्णन' इत्यादि वर्णनें बहारीचीं आहेत. त्यांकडे बोट दाखवून या प्रकाराची चर्चा येथेंच संपवितों.

कथात्मक काव्य: जुना इतिहास

अनात्मक काव्याचा मुख्य प्रकार कथात्मक काव्यांचा होय. हा प्रकार आम्हांस कांहीं अपरिचित नाहीं. संस्कृत वाङ्मयांत महाकाव्यांचे रूपानें व मराठी वाङ्मयांत निरनिराळ्या पौराणिक आख्या-नांचे द्वारें यांचें अस्तित्व भरपूर दिसून येतें. अशा प्रकारच्या वाङ्मयास मराठींत तरी मुक्तेश्वरापासून सुरवात झाली असें दिसतें व पुढें आत्मनिष्ठ असें अभंगात्मक काव्यच पाठीमागें पडलें. मोरोपंत, वामनपंडित, श्रीधर, नागेश, विठ्ठल इत्यादि कवींचा कल मुख्यत्वें कथात्मक काव्याकडेच दिसतो. त्यांनीं लिहिलेल्या आर्या-भारत, मंत्रभागवत, मंत्ररामायण, पांडवप्रताप, हरिविजय, रामविजय इत्यादि लेखनांस महाकाव्यांतच स्थान दिलें पाहिजे. तथापि याशिवायही जीं लहानलहान आख्यानें वामन, नागेश, विठ्ठल, सामराज इत्यादि कवींनीं केलेलीं तींही वरील वाङ्मयांतच घालणें योग्य होईल. कथात्मक वाङ्मयाचा दुसराही एक स्वतंत्र असा विभाग जुन्या मराठी वाङ्मयाचे अखेरीस दिसून येतो. तो म्हणजे पोवाडयांचा. त्यांची भाषा, वर्णनपद्धति व विषय या साऱ्यांचमुळें त्यास स्वतंत्र असेंच स्थान प्राप्त झालें आहे. अगदीं अलीकडे महाकाव्यास जवळ परंतु त्याहून विषय व लांबीरुंदी यांनीं भिन्न असलेला असा खंडकाव्यांचा प्रकारही येऊं पहात आहे. महाकाव्यांप्रमाणें त्याचें एकंदर स्वरूप अफाट नसलें तरी लांबीच्या किंवा पद्धतीच्या दृष्टीनें तें साध्या आख्यानापेक्षां निराळें असल्यानें त्यासही स्वतंत्र असें स्थान प्राप्त होऊं पहात आहे. कथात्मक काव्यांचा विस्तार याप्रमाणें बराच आहे असें दिसून येईल.

त्याचें स्वरूप

साऱ्या कथात्मक काव्यांचा मुख्य विशेष म्हणजे त्यांमध्यें स्वतः कवि किंवा त्याच्या भावना यांस असलेलें गौण स्थान होय. कवि आपल्याच भावनांमध्यें गुंतून न राहतां बाह्य जगाकडे पाहूं लागून त्या जगांतील घटना व तत्संबद्ध व्यक्तींच्या कृति व भावना मनोरंजक रीतीनें आपल्या शब्दांत सांगत असतो. त्यामध्यें आपले विचार व भावना मिसळण्याचें त्यास फारसें प्रयोजन नसतें. प्रत्यक्षपणें त्यास तसें करितांही येत नाहीं. त्याचा या काव्यांत

संबंध असा थोडाच म्हणजे गोष्ट सांगणाऱ्याचा असा येतो व गोष्ट कितीही स्वतंत्र असलीं तरी तीस सांगणाऱ्यावर अवलंबून रहावें लागत असल्यानें कवीच्या व्यक्तित्वाचा संबंध थोडाबहुत येतोच. कोणतीही कथा ती सांगणाऱ्याच्या हातोटीवर किंवा लकबीवर अवलंबून असल्यानें तीवर त्याचा छाप असा पडतोच. गोष्ट जरी दुसऱ्या व्यक्तींच्या चरित्रावर अवलंबून असली, तरी कवीस अधूनमधून आपलीं मतें, शेरे इत्यादि देण्यास वाव असतोच. त्याद्वारें त्याचें अस्तित्व वाचकांस कळूं शकतें. पण हें व्यक्तित्व जेवढें न कळेल तेवढें चांगलें. कवीस आपल्या भावना व्यक्त करण्याचा दुसराही एक आडमार्ग आहे व तो म्हणजे वस्तुगत पात्रांच्या तोंडून आपलेच विचार व्यक्त करावयाचे. पण हा मार्ग योग्य नव्हे. कथात्मक काव्यांत कवि स्वतःस जेवढें अलिप्त ठेवूं शकेल तेवढें चांगलें.

कवीस आवश्यक सामग्री

या प्रकारच्या काव्यास कवीस भावनेबरोबर कल्पना व प्रतिभा यांची जोड देणें आवश्यक होतें स्वतःच्या भावना व्यक्त करण्यास ती तितकी जरूर नाहीं. परंतु आपण न अनुभवलेले प्रसंग कल्पून, केव्हां अशीं पात्रेंही कल्पून त्या विशिष्ट प्रसंगीं तीं विशिष्ट पात्रें कशीं वागतील त्याची कल्पना करण्यास प्रतिभेस ताण हा पडावयाचाच. कवीच्या प्रतिभेची खरी कसोटी आपल्याच भावना वर्णन करण्यांत नसून इतरांच्या मनांत शिरून त्यांच्या भावना यथार्थपणें वर्णन करण्यांत आहे. जें आपल्यास प्रत्यक्ष अनुभवायला मिळालें नाहीं, तें प्रतिभेनें जाणून वर्णन करण्याचें काम अधिक अवघड आहे. तथापि ही कसोटी मराठींतील जुन्या कथात्मक वाङ्मयास संपूर्णपणें लागली नाहीं असें म्हटलें पाहिजे. एक तर स्वतंत्र कथानकें अशीं बहुधा सांपडत नाहींतच वर्ण्य वस्तूची सामान्य रूपरेखा पूर्वींच्या कवींना आधींच मिळालेली होती. शिवाय वर्णनपद्धतिसुद्धां साधारणपणें ठरून गेली होती. राहतां राहिले शब्दप्रयोग व वर्णनांत घालावयाचे अलंकार. यांमध्यें व इतर बारीकसारीक गोष्टी यांच्या वर्णनावर कवीची शक्ति ठरावयाची व वैशिष्ट्य दिसून यावयाचें. याप्रमाणें कवींच्या कर्तबगारीचें क्षेत्र मर्यादित झालें होतें. त्यामुळें कित्येक चांगल्या कवींस दुय्यम महत्त्वाच्या गोष्टींवर आपली प्रतिभा खर्चणें भाग झालें होतें. एकच वस्तु कवि कितीहि मोठा झाला तरी अशी किती नाविन्यानें वर्णन करील? मग अनवश्यक गोष्टींची वर्णनें करण्यांतच कांहीं वैशिष्ट्य आलें तर बघावयाचें. जरासंधभीमाची कुस्ती वर्णन करितांना अनेक प्रकारचे पेंच व डाव यांचेंच वर्णन अधिक. कोठें पक्वान्नांची यादी, तर कोठें निरनिराळ्या प्रकारच्या लुगड्यांची यादी, कोठें इतर पदार्थांच्या आणखी कांहीं याद्या यांनींच भरती करणें भाग पडे व असें केल्यानें प्रधान गोष्टीपेक्षां गौण गोष्टींचा विस्तारच अधिक व्हावयाचा. पोवाड्यांतून हीच स्थिति पुष्कळ अंशीं दृष्टीस पडते. सुदैवानें आधुनिक काव्यांत या जाचक मर्यादेंतून कवी सुटले आहेत व स्वतंत्र कथानकें घेऊन त्यांवर रचना होऊं लागली आहे.

कथात्मक काव्यांची लांबी अर्थात् भावगीतांपेक्षां केव्हांही मोठी असते. अगदीं लहान कथा देखील अनेक भावगीतांपेक्षां मोठी असेल. यामुळें एक मोठी अडचण येते. ती म्हणजे या कथेच्या भिन्नभिन्न अंगोपांगांचें योग्य प्रमाणांत वर्णन करणें होय. हें प्रमाण चुकल्यास एकंदर काव्यास बेढबपणा येतो. आख्यानें लहान असलीं तर हें अवधान तितकेंसें चुकणार नाहीं. एकंदर काव्याचें स्वरूप एकदम पाहावयास मिळाल्यास त्यांतील अंगांचें योग्य प्रमाण लवकर कळून येईल व राखतां येईल. परंतु हें चुकल्यास मात्र तितकाच तोटा आहे. कारण तें वाचकांच्या डोळ्यांवरही तितक्याच लवकर व अधिक प्रमाणांत येईल. खंडकाव्यें किंवा महाकाव्यें यांमध्यें लहानसहान प्रमाणाभावांचे दोष खपून जातात. पण तेथेंही ही खबरदारी घेणें योग्य होईल. संस्कृत टीकावाङ्मयांत सांगितलेले कांहीं दोष या दृष्टीनें लक्षांत घेण्याजोगे आहेत. मुख्य विचार म्हणजे कोणतेंही वर्णन औचित्याला धरून होत आहे कीं नाहीं हें पाहणें हा होय. जरूर तेवढ्याच गोष्टी आणणें, त्यांचें परस्पर सापेक्ष महत्त्व कायम राखणें आणि सारें कंटाळवाणें न होतां करणें या साऱ्या गोष्टी कथात्मक काव्य लिहिणाऱ्यांस अवधानपूर्वक पाळाव्या लागतात. यांमध्यें चुका झाल्यास जरूर नसेल तेथें विस्तार (अकाण्डे प्रथनम्), अयोग्य ठिकाणीं थांबणें (अकाण्डच्छेदः), पुनः पुनः तीच गोष्ट सांगणें (पुनः पुनर्दीप्तिः), अप्रधान गोष्टीचें वर्णन (अङ्गस्य कीर्तनम्), मुख्य गोष्टीकडे दुर्लक्ष्य (अङ्गिनोऽननुसंधानम्), इत्यादि दोष घडतात. हे दोष टाळणें हें प्रत्येक कवीचें कर्तव्य आहे.

मर्यादा व निर्बंध

या कथात्मक काव्याचे विषय व पद्धति यांस अनुसरून निरनिराळे गौण भेद पडतील. महाकाव्याचा पसारा मोठा, पात्रें पुष्कळ व मोठीं, वस्तूही त्याच तोलाची व विविध असते, तर खंडकाव्यांत हेंच जरा कमी प्रमाणावर दिसून येईल. नुसतीं लहान लहान आख्यानें जास्त आटोपशीर व एकजिनसी असतात. विषय ऐतिहासिक असेल तर तीं ऐतिहासिक काव्यें होतील. विषय तोच पण कल्पनेस स्वैर वावरूं दिल्यास अतिशयोक्तिपूर्ण व सत्याभासात्मक पोवाडे होतात. ऐतिहासिक काव्यास सत्याकडे अधिक कसोशीनें पहावें लागतें. पोवाड्यास साधारण सत्य चालतें. ऐतिहासिक कवितेतील राष्ट्रपुरुषांच्या पराक्रमांचें वर्णन करणाऱ्या काव्यास राष्ट्रीय किंवा शाहिरी कविता म्हणतां येईल. परंतु या विभागांचें स्वरूप साधारणपणें अनिश्चितच राहतें. कोणताही प्रकार असला तरी अखेर तो कथात्मक काव्यच समजला पाहिजे व त्यास लागू असणारे सामान्य नियम साऱ्यांस पाळणें भाग आहे.

प्रकार

अनात्मक काव्याचा उत्कर्ष नाट्यगीतांमध्यें पहावयास सांपडतो. या प्रकारच्या काव्यांत कवीस आपलें व्यक्तित्व संपूर्णतः लपवून ठेवावें लागतें. सारी वस्तु किंवा मुद्दा दुसऱ्या पात्रांचे तोंडूनच वदवावा लागतो. त्यामध्यें त्या पात्रांचीच भाषा, त्यांस सुलभ असतील तेच विचार, त्यांच्या विशिष्ट लकबी यांस आवश्यक असें स्थान असतें. कवीस स्वतःला विसरूनच

नाट्यगीत

जावें लागतें; आणि हीच गोष्ट अत्यंत कठीण अशी आहे. पुष्कळांस आपली भाषा सोडवत नाहीं, त्याहून अधिकांस आपले विचार सोडवत नाहींत. त्यामुळें शुद्ध नाट्यगीत लिहिणें अगदीं कठीण होऊन बसलें आहे. हा प्रकार इंग्रजी वाङ्मयांतही नवीनच आहे. ब्राउनिंग कवीनें यास सुरुवात केली असें म्हटलें जातें. तेव्हां मराठींतही तो नवीनच आहे हें सांगावयास नको. आधुनिक कवींत तांबे यांचीं नाट्यगीतें उत्कृष्ट समजलीं जातात. पण इतरांनींही अशा प्रकारची रचना केली आहे व ती उत्तरोत्तर लोकप्रिय होत जाण्याचा बराच संभव आहे.

त्याचें स्वरूप

नाट्यगीत म्हणजे नाट्यकाव्य नव्हे व नाटक तर नव्हेच नव्हे. शेवटल्या दोन प्रकारांत पात्रें व विषय यांची अनेकता असूं शकते. नाट्यगीतांत भावगीताप्रमाणेंच एक मुख्य भावना वर्णिली जाते. तिला अभिव्यक्ति मात्र कवीहून इतर अशा व्यक्तीकडूनच मिळाली पाहिजे. यामुळें यांत भावगीतापेक्षां रचनेचें कौशल्य अधिक लागतें. अनेक वेळां तो दोन व्यक्तींमधील संवाद असेल, परंतु तो तसा पाहिजेच असें नाहीं. एकाच व्यक्तीचें स्वगत किंवा उघड भाषणही नाट्यगीतांत येऊं शकेल. एकाद्या प्रसंगाचें वर्णन कवि त्या प्रसंगाशीं संबद्ध अशा एकाद्या व्यक्तीकडून करवील तर तेंही याच प्रकारांत पडेल. ज्याला एकोक्ति असें म्हणतां येईल अशा प्रकारच्या प्रो. माधवेव यांच्या १-२ कविता[1] नाट्यगीतच म्हटल्या जातील. त्यांचें बाह्यस्वरूप कांहीं अंशीं सुनीतासारखें आहे हा भाग निराळा.

त्याचें महत्त्व

कथात्मक काव्यापेक्षांही अधिक, निदान तितकाच उपयोग, कल्पनेचा किंवा प्रतिभेचा कवीस या नाट्यगीतांत करावा लागतो हें अर्थात् उघड आहे. आपल्या आवडत्या भावनांचें चित्र काढण्याइतकेंच किंबहुना थोडें अधिकच महत्त्वाचें कर्तव्य दुसऱ्यांच्या भावना चित्रित करण्याचें आहे. परंतु भावगीतांच्या भरभराटीच्या या काळांत काव्यनिष्पत्तीच्या या अंगाकडे बरेंच दुर्लक्ष्य होत आहे असें दुःखानें म्हणावें लागतें. बहुतेक कवींचे काव्यग्रंथ पाहिल्यास याचा प्रत्यय आल्यावांचून राहणार नाहीं. कवीस जर सर्व जनांस व सर्व कालीं आपली कविता आवडावी असें वाटत असेल, तर आपल्याच सुखदुःखांत न गुरफटतां सर्व प्रकारच्या लोकांचीं सुखदुःखें जाणून त्यांचें वर्णन करणें हें आवश्यक आहे. याचमुळें मोठे कवि हे मोठे समजले जातात. त्यास सुरुवात म्हणून नाट्यगीतें उत्तम साधन ठरतात.

गोपगीतें

इंग्रजी भाषेंत ज्या काव्यप्रकारास Pastoral Poetry असें म्हटलें जातें त्याच प्रकाराचें हें मराठी नांव आहे. पूर्वोक्त भाषेंत हा प्रकार बराच जुना असला तरी मराठींत तो नवीनच सुरू झाला आहे. इंग्रजी भाषेंत अशा प्रकारच्या काव्यांमधून बहुधा धनगर (Shepherd) लोकांच्या भावना चित्रित केल्या जात. समाजांतील उच्च दर्जाच्या व्यक्तींप्रमाणेंच

१. 'खेळण्याचे दुकानांत'.

खालच्या संस्कृतीच्या लोकांनाही भावना असतात. या भावना नेहमींच नसल्या तरी पुष्कळ वेळां विशुद्ध व उच्च असतात व त्या काव्यास योग्य असा विषय होऊं शकतात; या तत्त्वाची ही कबुलीच असल्यानें नुसत्या धनगरांस किंवा थोडा भारदस्त शब्द योजावयाचा असल्यास अजापालकांसच धरून हा काव्यप्रकार असावा हें योग्य नव्हे. आपल्याकडे धनगरापेक्षां शेतकरी वर्ग हा संख्येनें व पदवीनेंही अधिक आहे. तेव्हां इंग्रजींतील धनगरानें मराठींतील शेतकऱ्यास आपली जागा द्यावी हें सहजच झालें. यामुळें प्रथम प्रथम भाषांतरयुगांत या प्रकारच्या कवितांचीं भाषांतरें किंवा रूपांतरें झालीं तेव्हां धनगरांचे ऐवजीं गुराखी आले यांत नवल नाहीं. परंतु एवढ्याच रूपांतरावर भागण्याजोगें नाहीं.

त्यांचें स्वरूप

बाह्य स्वरूपाबरोबर कवितांमधील कल्पनाही बदलावयास हव्या होत्या. यूरोपीय समाजांत वल्लभाराधन हें पूर्वकालींही शिष्टसंमत असे, व त्याचा प्रचार समाजांतील वरच्या भागाप्रमाणें खालच्याही भागांत असल्यानें त्यामध्यें अनभिमत असें कांहीं वाटत नसे. परंतु इतर भावगीतांत तो विचार जसा आड आला नाहीं तसा तो येथेंही आला नाहीं व प्रथम प्रथम एकादा गुराखीही ' प्रिये ! चल, ये इकडे—तूं व मी सुखानें दिवस काढूं ' अशी पाश्चात्य व उच्च प्रतीची भाषा वापरूं लागला. वस्तुतः गोपगीतें हा भावगीतांचाच एक प्रकार आहे, त्यास स्वतंत्र स्वरूप नाहीं. तो प्रकार काव्यविषयभूत व्यक्तीवर अवलंबून आहे. पूर्वकालीं काव्य-नाटकादींच्या विषय झालेल्या व्यक्ति उच्च दर्जाच्या असत. अशा प्रकारची मंडळी सोडून खालच्या दर्जाच्या मंडळींत मुख्य असा जो अजापालक तो ज्या काव्यांचा विषय झाला त्यास एक प्रकारचें वैशिष्ट्य यावें हें साहजिक आहे. या वैशिष्ट्यामुळेंच तो एक काव्य प्रकार बनला. खरें पाहतां वर सांगितलेलें सामान्यत्व कबूल केलें तर एकटा अजापालक किंवा एकटा गुराखी वा शेतकरीच या प्रकारांत न येतां पुढें पुढें काव्य-विषय झालेला मजूर, टॉमस् हूडच्या कवितेंतील शिवणकाम करणारी एक स्त्री, वर्ड्स्-वर्थच्या कवितेंतील रुथ वगैरे खालील दर्जाच्या सर्व मंडळींचा समावेश त्यांमध्यें व्हावयास पाहिजे. गोप अथवा अजापालक फक्त उपलक्षणार्थ आहेत. मुख्य मुद्दा अशिक्षित, असंस्कृत अशा सामान्य जनांचाच आहे. तेव्हां शेतकऱ्यांखेरीज इतरही जे लोक या सदरांत येणें शक्य असेल, ते सारे यांत आले पाहिजेत. गोपगीतांचें क्षेत्र याप्रमाणें मर्यादित न ठेवतां त्यास त्याचा योग्य तो सारा प्रांत खुला ठेवल्यास इतरही अनेक काव्ययोग्य भावनांना स्थळ मिळाल्याखेरीज राहणार नाहीं.

विषय

गोपगीतांची मर्यादा निश्चित केल्यावर त्यांचा विषयही बराचसा निश्चित होतो. प्रत्येक जानपदाच्या जीवनांतील अनेक प्रसंग या प्रकारच्या काव्यांत येऊं शकतात हें उघड आहे. सकाळपासून संध्या-काळापर्यंतचा त्यांचा नित्य कार्यक्रम, नांगरटीपासून पिकें काढण्यापर्यंतचा वार्षिक कार्यक्रम

च दसरा, पाडवा, शिमगा, नागपंचमी यांसारखे नैमित्तिक आनंदाचे प्रसंग हे तर वर्णनयोग्य होतीलच, पण याहीपेक्षां इतर अनेक प्रसंग काव्यविषय होतील. अधिकाऱ्यांचा जुलूम, दुष्काळामुळें होणारी कठीण स्थिति, दारिद्र्यामुळें ओढवणारे हृदयद्रावक प्रसंग, औषध देण्यासही द्रव्य नसल्यानें ओढवणारा मृत्यु इत्यादि अनेक हृदयस्पर्शी प्रसंग खरोखर काव्यविषय होतात. किंबहुना याच लोकांच्या आयुष्यांत भावनेस अधिक वाव असतो असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाहीं. एक काळजी घेणें आवश्यक असतें, ती ही कीं, या गीतांचे विषय जानपदविशिष्टच असले पाहिजेत. विषयाबरोबर भावनाही तशाच असल्या पाहिजेत हें निर्विवादच आहे. नाहींतर पुष्कळ वेळां असें होण्याचा संभव असतो कीं, कवि नागरिक असल्यानें तो आपल्याच भावना जानपदाच्या तोंडीं घालतो व याप्रमाणें एक विसदृश चित्र डोळ्यांपुढें उभें राहतें. आतां सार्वजनीन भावनाच काव्याचा विषय होऊं शकतात हें खरें, परंतु त्यांचीं स्वरूपें पात्रविशेषांमुळें भिन्न भिन्न होतात. प्रेमाची मूळ भावना जरी नागरिकाप्रमाणें जानपदालाही साधारण असली तरी ती नागरिकाच्या भावनेपेक्षां निराळ्या स्वरूपांत व्यक्त होते व त्यांतच तिचें वैशिष्ट्य आहे. आपल्याच भावना गोपांस किंवा तत्सदृश इतर व्यक्तींस कोणत्या स्वरूपांत प्रतीत होतील हें जाणणें हेंच कविप्रतिभेचें कार्य आहे. कांहीं सूक्ष्म भावना अशाही असतील कीं, त्या असंस्कृत अशा गोपांस कधींच प्रतीत होणार नाहींत; उलट कांहीं अशाही असतील कीं, त्या नागरिकांस कधींही प्रतीत होणार नाहींत. पहिल्या गोपगीतांचा विषय होऊं शकणार नाहींत, तर दुसऱ्यांनीं त्यांचें वैशिष्ट्य अधिक व्यक्त होईल. हें सारें ध्यानांत घेऊन कवीस या प्रकारचें काव्य लिहावयाचें आहे हें त्यानें विसरतां कामा नये.

भाषा

विषयवैशिष्ट्याबरोबर भाषावैशिष्ट्याचाही प्रश्न येतो. गोपगीतांचे विषय जसे गोपविशिष्टच असावे लागतील, त्याप्रमाणेंच त्यांचा वेषही गोपांस स्वाभाविक असाच पाहिजे. शब्दांचा भरणा, वाक्यविशेष, उच्चारपद्धति ही जितकी गोपांचीच असेल तितकी रसानुभूतीस पोषकच होईल. नाहींतर शब्द संस्कृत, विचार असंस्कृत असा प्रकार दृष्टीस पडावयाचा. गोपांना गोपांचाच वेष जितका उचित व खुलून दिसेल तितका दुसरा दिसणार नाहीं. निरनिराळ्या भावनांना निरनिराळी भाषाशैली खुलून दिसते या म्हणण्यांत कदाचित् बरीच सूक्ष्मता वाटेल; परंतु विसदृशता येऊं नये म्हणून गोपगीतांच्या भाषेंतही फरक केला पाहिजे हें विधान इतकें सरळ आहे कीं, त्याविषयीं मतभेद होण्याचें कारण नाहीं. स्वाभाविकता हा काव्याचा एक मुख्य गुण आहे. तो साध्य व्हावा म्हणून भाषा जितकी स्वाभाविक होईल तितकी ती झाली पाहिजे. स्कॉटिश् कवि बर्न्स् याच्या लोकप्रियतेचें एक गौण कारण म्हणून कां होईना, या भाषापद्धतीचा उल्लेख करणें आवश्यक आहे. त्यानें भावनांबरोबर भाषाही शेतकऱ्यांची उचलली होती म्हणून त्या भावनांस जी स्वाभाविकता प्राप्त झाली तीमुळें त्यांचा काव्यगुण वाढला. उचलली म्हणण्यापेक्षां तीच

त्याची जन्म-भाषा होती असें म्हटल्यास योग्य होईल. नागरिक कवीस याकरितां मुद्दाम प्रयत्न केला पाहिजे. बर्न्स्ला निराळी काळजी घ्यावी लागली नाहीं. तीच गोष्ट साऱ्यांचीच असेल असें नाहीं. गिरीश कवींच्या 'भलरी' या गोपगीतांत गाणें या शब्दाबद्दल गीत शब्द घातला आहे. 'भलरी' आणि 'गीत' हे दोन शब्द विसदृश वाटतात. यापेक्षांही लगेच 'संगीत' हाही शब्द आला आहे, तो अधिकच विसदृश वाटतो. तरी असे शब्द या प्रकारच्या काव्यांत न येऊं देण्याची खबरदारी कवीनें घेतली पाहिजे.

ग्राम्यीकरण

भाषेच्या ग्राम्यीकरणाविषयीं थोडेंसें लिहिणें प्रस्तुत होईल. पुष्कळ वेळां असें होतें कीं, कवि नागरिक असल्यामुळें, त्यास ग्रामीण भाषा पुरतेपणीं अवगत नसते. तसें असल्यास तो साधारण नियमांनीं नागरिक शब्दांचें अपभ्रष्ट रूप तयार करितो. हें पुष्कळ वेळां बरोबर आलें तरी नेहमींच येईल असें नाहीं. अशा स्थितींत पूर्वीं कांहीं ग्रंथकारांनीं आधीं संस्कृत गद्य लिहून त्यांचीं व्यवस्थित रूपांतरें प्राकृत भाषेंत करावींत पण तीं प्राकृत भाषेच्या स्वरूपास अनुरूप व्हावींत तशीच स्थिति व्हावयाची. 'ओढा' याचें 'वांढा' हें रूप या दृष्टीनें बरोबर नाहीं. कदाचित् वृत्ताच्या सोईकरितां रूप बदललें असेल. यमकाच्या सोईकरितां भावू (भाऊ), नावू (नांव), रावू (राव) अशीं रूपेंही गिरीशांनीं केलीं आहेत. पण यामुळें रूपांची शुद्धताही गेली व स्वाभाविकताही गेली. त्याप्रमाणेंच मायबोली हा शब्द आम्ही नागरिकांनीं जानपदांचे दोन शब्द घेऊन केला खरा, परंतु तो शब्द जानपद वापरतात कीं नाहीं याची शंकाच आहे. उलटपक्षीं ग्राम्यीकरण झालेलें नाहीं असे शब्द फार राहतात. कितीही सावधानता ठेविली तरी कांहीं चुका राहतात. यशवंत यांच्या 'म्यारीचा वकूत' या कवितेंत पहिल्याच ओळींत 'होईल' असा शब्द जसाचा तसाच ठेविला आहे. ह चा व्ह साधारणपणें झाला पाहिजे. पुढें 'तें खुलें तोंड घामानें' यांत 'तें' हा शब्द जसाचा तसाच ठेविला आहे. तो चा त्यो होतो त्याप्रमाणें तें चें त्यें झालें पाहिजे. न. चिं. केळकर यांच्या 'दिव्य मोटार' या कवितेंत ड्रायव्हर, फ्रंट्लाइट्, ट्रंक, क्लिनर, ब्रेक असे शब्द जसेच्या तसेच आले आहेत. त्यांचीं 'डायवर' 'फरंट लैट्' 'किलिंदर' 'बिरिक' अशीं किंवा यांसारखीं रूपें व्हावयास पाहिजेत. इद्वान् व इश्व अशीं संस्कृत शब्दांचीं मराठी रूपें करणाऱ्यास इंग्रजी शब्द जसेच्या तसे उच्चारतां येतील असें मानण्यास फारसें सबळ कारण नाहीं. याहीपेक्षां आश्चर्यकारक गोष्ट म्हणजे या अशिक्षित मनुष्याच्या तोंडीं ही प्रगल्भ कल्पना घातली आहे हें होय. अशिक्षित मनुष्यास तत्त्वज्ञानाची कांहींच जाणीव नसते असें जरी म्हणतां आलें नाहीं, तरी एवढें मोठें साङ्ग किंवा परंपरित रूपक त्याचे तोंडीं स्वाभाविक दिसत नाहीं. वर म्हटल्याप्रमाणें भाषा अशिक्षिताची व विचार विद्वानाचे असा प्रकार येथें झाला आहे. हीच स्थिति त्यांच्या 'आमचें नवें राज्य' या कवितेची आहे.

वृत्तशुद्धता

दुसरीही एक गोष्ट या कवितांच्या भाषेसंबंधीं लक्षांत ठेवणें जरूर आहे व तिचा संबंध वृत्तरचनेशीं येतो. शब्दांचीं रूपें अशुद्ध असलीं तरी चालतील. किंबहुना या विशिष्ट प्रकारांत अशुद्धता हा त्यांचा गुणच समजला जाईल. परंतु त्यामुळें वृत्तामध्येंही ही अशुद्धता यावी हें उचित नव्हे. यामुळें काव्याच्या संगीतांतही अडथळा येतो. शब्द असे लिहावयाचे तसेच ते उच्चारिले असतां वृत्तांत अथवा तालांत ते बसावेत हेंच योग्य आहे. खालील दर्जाच्या लोकांचें प्रातिनिधिक वाङ्मय जो लावणी ती सुद्धां या दृष्टीनें दूषित असते. किंवा अशिक्षित लोकांस वृत्तात्मक रचनेचें ज्ञान नसल्यानें त्या दृष्टीनें पाहिल्यास वृत्तदृष्ट्या अशुद्ध रचनाही स्वाभाविक व अतएव कलानुरूप होईल असें म्हणण्यांत येईल. ऱ्हस्वदीर्घांचा हा विधि-निषेध जर खालील लोकांस नसेल तर तो जाणूनबुजूनच नाहीं असें म्हणतां येणार नाहीं; कारण लिहिलेले शब्द वांकडेतिकडे उच्चारून त्यांना वृत्ताच्या चौकटींत बस-विण्याची खरोखरी विफल, पण त्यांस ती तशी न वाटणारी, खटपट त्यांचेकडून होतच असते. तेव्हां ज्यांना हें वृत्ताचें ज्ञान आहे, त्यांनीं अशिक्षित बनांची ही प्रामाणिक इच्छा व खटपट पूर्ण करून वृत्तदृष्ट्या रचना बरोबर करावी हें चांगलें होय. कारण अशुद्ध शब्द लिहिण्याची सवलत आहेच. त्यांतही वृत्तभंगात्मक रचना करण्याची सव-लत दिल्यास अनवस्थाप्रसंगच यावयाचा व 'ऐशा काव्या कराया इकुडुन तिकुडुन अ(ा)णलेली बुद्धि दे चक्रपाणी' अशी रचनाही वृत्तदृष्ट्या शुद्ध मानली जावयाची. यामध्यें वाचकांची फारच कुचंबणा होते. चाल कळत नाहीं व रसभंग होतो. चालींतलें उच्च संगीत कळलें नाहीं तरी चालतें; परंतु साधी म्हणण्याची पद्धति तरी समजावी लागते. साधारणपणें लेखनाप्रमाणें उच्चार केल्यास ती समजते. परंतु उपरिनिर्दिष्ट काव्यांत असें लेखनही दिसून येत नाहीं. त्या लेखनास जवळजवळ स्वरलेखनाचेंच स्वरूप यावयाचें. प्रो. मायदेव यांच्या बऱ्याच कवितांस व गिरीशांच्या 'मावळ्यांचें गाणें' या कवितेस अशा प्रकारचें स्वरलेखन अवश्य पाहिजे आहे. स्वरलेखन केल्यास पुढीलप्रमाणें करावें लागेल. उदाहरणार्थः—

चलॉ रायगडा शिवरॉयाचं दर्सन घेवूं ॥ ध्रु० ॥

बारॉ मावळ रान् । घरंमाचं निशान्

ज्येनं रोवलं घेऊंन ठावूं ॥

इतकें करणें हें अत्यंत त्रासाचें काम असल्यानें लिहिनांना कवीनेंच ऱ्हस्व दीर्घाकडे अव-धान देऊन लिहावें हें बरें. केळकरांच्या उपरिनिर्दिष्ट कविता तर स्पष्टपणेंच 'ऱ्हस्व-दीर्घांचा निषेध नाहीं' असें सांगूनच लिहिल्या आहेत. पण तो विधिनिषेध लिहितां-नाही पाळूं नये व उच्चारानुसारी लेखन तरी करावें; म्हणजे वाचणाराची सोय होऊन अर्थ व रस प्रतीत होण्यास अडचण पडणार नाहीं.

ग्रामीण भाषेचा उपयोग व त्याची मर्यादा

यामुळें ग्रामीण भाषेचा उपयोग कोठवर करावयाचा हा प्रश्न उद्भूत होतो. स्वाभाविकता आणि नावीन्य यांनीं प्रथम प्रथम कांहीं मौज वाटली तरी ग्रामीण भाषा तद्वर्गविशिष्ट म्हणून जर दुर्बोध व्हावयास लागली, तर तो एक रसोत्पत्तीस मोठाच अडथळा म्हणावयाचा. काव्यांत वर्णिलेल्या भावना जर वाचकांस संपूर्णपणें समजाव्यात अशी कर्वाची इच्छा असेल तर त्या भावना सामान्यजनसुलभ अशा भाषेंतच वर्णिल्या पाहिजेत. आणि कोणतीही वाङ्मयनिष्पत्ति वाचकनिरपेक्ष अशी असणें अशक्य असल्यानें कवीला किंवा लेखकाला वाचकवर्गाच्या सोई गैरसोईकडे बघणें आवश्यक आहे. याहून सबळ असा एक आक्षेप येण्याचा संभव आहे. प्रत्येक राष्ट्राची किंवा त्यांतील लोकांची बोली सोडून दिल्यास त्यांतील वाङ्मयाची अशी एक विशिष्ट संस्कृत भाषा मान्य केली जाते. बोली अनेक असतात पण लेखनाची भाषा ही सामान्य असणेंच अपरिहार्य असतें. लेखन किंवा सार्वजनिक भाषण लोकांमधील सर्व भिन्न भिन्न जाति व्यक्तीकरितां असल्यानें त्यांची भाषा व्यक्तिविशिष्ट किंवा जातिविशिष्ट असणें कार्याच्या दृष्टीनें सफल होणारें नाहीं. विशेषत: लेखन, निदान उच्च वाङ्मय हें तरी दिक् व काल यांना अतीत असें असल्यानें त्याची भाषा सर्वजनसामान्य व कायम स्वरूपाची असावी हें क्रमप्राप्तच आहे. या सामान्य स्वरूपांत इतर अनेक सूक्ष्म भेद असणें शक्य व अवश्यही असलें तरी तिचें हें विस्तृत स्वरूप मात्र एक व कायम असावें. तीमध्यें तिचें स्वरूप बदलणारा असा फरक करावयाचा झाल्यास तो जपूनच करावा लागेल. नागरिक शब्द टाळतांना ग्रामीण शब्दांची फार भरती झाल्यास वाङ्मयाच्या मान्य भाषेपासून आपण दूर जातों. कला आणि व्यवहार यांमधील निरंतरचा झगडा येथेंही येतोच. या बाबतींत तडजोड सुचवावयाची झाल्यास ती अशा प्रकारची होईल: या प्रकारच्या काव्यांतील शब्द व वाक्प्रचार ग्रामीण असले तरी त्यांचीं रूपें शुद्ध वाङ्मयीन भाषेंतील घालावींत. कांहीं ठिकाणीं असें करणें अशक्यच झाल्यास नाइलाज आहे. परंतु बऱ्याचशा ठिकाणीं तें करितां येणें शक्य आहे. याच दृष्टीनें स्कॉटिश कवि बर्न्स् याच्या काव्याचीं वाङ्मयमान्य अशा भाषेंत रूपांतरें करण्यांत आलीं आहेत. परंतु लिहितांनाच ही काळजी घेतल्यास हा पुढचा खटाटोप वांचेल. गिरीशांनीं लिहिलेलें ''वारे पाऊसगान'' या दृष्टीनें शेतकऱ्यांचें गाणें असून वाङ्मयीन भाषेंतच लिहिलें आहे. त्यांतील धूसर, अम्बर, इन्द्रधनू यांसारखे संस्कृत शब्द व विमान किंवा भविष्यासंबंधींच्या कल्पना अर्थात् विसदृश वाटतात. पण बाकी भाषा व शब्द योग्य आहेत. साधारणपणें स्वाभाविकता व भाषाशुद्धता या दोहोंचा सुंदर मिलाफ जेथें होणें शक्य आहे तें गोपवाङ्मय उच्च वाङ्मयाच्या पदवीस पोहोंचेल असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. हा सुंदर मिलाफ कोणत्या विशिष्ट मार्गांनीं व मर्यादांनीं साध्य होईल हें कवीच्याच कलाविषयक बुद्धीवर अवलंबून असल्यानें त्यासंबंधीं अधिक सूचना देणें हें अप्रयोजकपणाचें होईल.

गोपगीतांप्रमाणें हा प्रकारही विशिष्ट वर्गासच नियत असा काव्यप्रकार आहे. त्यामुळें स्वरूप, भावना, विषय, भाषा या साऱ्या बाबतींत गोपगीतांसंबंधीं जें कांहीं सांगितलें आहे, तें फारच थोड्या फरकानें स्त्रीगीतांसही लागू आहे. खरोखर पाहतां स्त्रियांनीं लिहिलेल्या काव्यांत व गीतांत पुरुषांनीं लिहिलेल्या काव्यापेक्षां फारसा फरक असूं नये. बऱ्याचशा भावना पुरुषांप्रमाणें स्त्रियांसही साधारण असाव्यात हें निसर्गास धरून आहे. स्त्रीजनसुलभ असें हृदयाचें मार्दव, भावनांची कोमलता, पुरुषसहज औद्धत्याचा अभाव म्हणजेच विनय इत्यादि गुण त्या काव्यांत प्रतिबिंबित व्हावेत हें योग्यच आहे. परंतु हा भेद फार सूक्ष्म असल्यानें अशा काव्याचा एक निराळा प्रकार करणें योग्य होत नाहीं. आधुनिक सुशिक्षित स्त्रियांच्या काव्यांत याप्रमाणें पुरुषांच्या काव्यापासून भेद करण्याजोगें कांहीं नसतें, किंबहुना तीं स्त्रियांनीं लिहिलीं आहेत असें माहीत नसेल तर तसें वाटणारही नाहीं. भेद केला आहे तो यांच्या काव्यास उद्देशून नाहींच. तो जुन्या काळच्या स्त्रियांच्या लेखनाचाच आहे. पूर्वीच्या काळीं उच्च शिक्षणाच्या अभावीं स्त्रियांच्या व पुरुषांच्या प्रगल्भतेंत बरेंचसें अंतर पडत असल्यानें या बाबतींत इतर अशिक्षित लोकांच्या इतक्याच त्या मागसलेल्या असत. मनाच्या प्रगल्भतेच्या कमीअधिक प्रमाणांत भावनांची उदात्तता व विविधता असावयाची. जगामध्यें मोकळेपणानें वावरण्याची सोय नसल्यानें अनुभव कमी व ज्ञान कोतें असावयाचें. अशा स्थितींत त्यांनीं केलेल्या काव्यनिष्पत्तीमध्यें काव्यगुण कमी असणें साहजिक होतें. मनाला वाटतें तें बोलून दाखविण्याची चोरी असल्यानें कांहीं आत्मनिष्ठ काव्य लिहिणें अशक्यच होतें. तेव्हां त्यांचीं काव्यें म्हणजे पौराणिक कथानकावर आपल्या विशिष्ट भावनांची उभारणी करावयाची अशा स्वरूपाचें असावयाचें. सावित्रीचारित्र, सत्यभामा व रुक्मिणी यांचा सवतीमत्सर, राधाकृष्णांचा प्रेमसंबंध, सीतेचे डोहाळे वगैरे गीतांचे विषय असावयाचे. अगदींच लौकिक म्हणजे हदग्यांचीं गाणीं किंवा अगदीं अलीकडे चहा व इतर व्यावहारिक प्रसंग काव्यविषय होत. यांमध्यें काव्यगुणापेक्षां सामाजिक परिस्थितीचेंच चित्र अधिक प्रधान असल्यानें ललित वाङ्मयाच्या अभ्यासकापेक्षां एखाद्या समाजशास्त्रज्ञालाच त्यांचा अधिक उपयोग असें म्हटल्यास वावगें होणार नाहीं. त्यांतूनही काव्य-कल्पना अगदींच नसतात असें नाहीं. त्यामुळेंच त्यास काव्यत्व प्राप्त झालें आहे. तथापि एकंदरींत काव्यविषय असण्यापेक्षां संगीतविषय असणाऱ्या या गीतांत उच्च कलाविलास पहावयास मिळेल अशी अपेक्षा करणें योग्य होणार नाहीं.

स्त्रीगीतें

या विषय व भावना वैशिष्ट्यामुळें स्त्रीगीतें या शब्दास एक संकुचित अर्थ उत्पन्न झाला आहे. वर उल्लेखिलेल्या विषयांवर, स्त्रीजनसुलभ अशा, रचनाकौशल्याच्या अभावीं त्यांनाच योग्य व सहज असणारी अशुद्धतादूषित भाषेंत लिहिलेलीं गीतें असा त्यांचा अर्थ झाला आहे. विषय व भाषापद्धति या दोन्हींतही त्यांचें वैशिष्ट्य आहे. आधुनिक स्त्रीनें नवीन पुरुषी धर्तीवर लिहिलेल्या काव्यास स्त्रीगीत म्हणणार नाहींत. उलट आधुनिक पुरुषानें मुद्दाम

त्यांचा आजचा अर्थ

या धर्तीवर लिहिलेल्या काव्यास स्त्रीगीत म्हणून नांव मिळेल. उदाहरणार्थ, मनोरमाबाई रानडे यांच्या काव्यास, तें शंभर नंबरी स्त्रीकाव्य असून, स्त्रीगीतें हें नांव मिळणार नाहीं. उलट माधवानुजांचें ' सुरेख संगम किती ' किंवा गिरीशांचें ' शूर्पणखा ' हीं स्त्रीगीतें म्हटलीं जातील. स्त्रियांचेच शब्द, त्यांची बोलण्याची तऱ्हा, त्यांची भाषा, यांनीं त्यांचें एकंदर स्वरूप एखाद्या जुन्या काळच्या स्त्रीनें लिहिलेल्या काव्यासारखें झालें आहे. वस्तुत: स्त्रियांच्या भावना स्त्रियांनींच रंगवाव्या हें उचित व श्रेयस्कर आहे. कारण त्या त्यांनाच जितक्या यथार्थतेनें वठवितां येतील तितक्या पुरुषांना येणार नाहींत. आजपर्यंत हें कार्य पुरुष करीत आले. त्यामुळें स्त्री-हृदयाची खरी कल्पना येण्यास जितकी मदत झाली असेल त्यापेक्षांही त्यांच्या संबंधीं गैरसमज पसरवून देण्यास तें कारणीभूत झालें असावें. स्त्रियांचीं चित्रें वास्तविक आहेत त्यापेक्षां अधिक भडक अथवा कमी उत्कट अशीं दाखविलीं गेलीं असणें साहजिक आहे. पण जे आज पुढारलेल्या वाङ्मयांतही क्वचित् झालें तें आपल्यांतही व्हावें अशी इच्छा प्रदर्शित करणें अस्थानीं नसलें तरी अकालीं होण्याचा संभव आहे.

शिशुगीतें

हाही काव्यप्रकार विशिष्ट जनसमूहाच्या भावनांचा निदर्शक आहे. लहान मुलांसंबंधींच्या गीतांपेक्षां त्यांच्या तोंडीं घातलेल्या काव्यासच शिशुगीतें म्हणणें योग्य होईल. परंतु या गीतांबरोबरच त्यांच्याविषयीं वडिलजनांनींही प्रदर्शित केलेल्या भावना निबद्ध करणाऱ्या गीतांसही त्यांत ढकलण्याची पद्धति पडली आहे. शिवाय लहान मुलांनीं म्हणण्याचीं पद्येंही त्यांतच घालतात. एवंच लहान मुलांचा संबंध ज्यांत येत असेल असें बहुतेक काव्यवाङ्मय यांत येऊं शकेल. पैकीं शेवटच्या दोन प्रकारांविषयीं विशेष सांगण्याजोगें नाहीं. पहिल्या प्रकारासंबंधीं मात्र विशेष काळजी घेणें आवश्यक असतें. एक वेळ स्त्रियांच्या भावना बरोबर व्यक्त करणें सुलभ जाईल. परंतु लहान मुलांच्या भावना व्यक्त करणें अवघड आहे. या बाबतींत भाषा, विषय, भावना व विचार या चारही प्रकारांनीं कालविपर्यासाचा दोष होऊं देण्यांत येतो. भाषा साधी, वयोमानाप्रमाणें बोबडी, विषयही कमी प्रगल्भ, भावना सुंदर असल्या तरी साध्या, विचार बिलकुल गुंतागुंतीचे नव्हत अशीं हीं शिशुगीतें पाहिजेत. पण बहुधा सारा प्रकार याच्या उलट दाखविला जातो. केव्हां विचार प्रगल्भ, भाषा साधी; केव्हां विचार साधे, भाषा जड; केव्हां विचारांमध्यें सरमिसळ म्हणजे कांहीं प्रगल्भ, कांहीं साधे; केव्हां विचार व भाषा दोन्ही अवजड अशीं योग्य खेरीज करून सारीं मिश्रणें दिसून येतात. विचारांच्या सरमिसळीचें उत्तम उदाहरण कवि पद्माकर यांची पुनर्विवाहित आईस बोलणाऱ्या मुलाची कविता होय. आईस पुनर्विवाह केल्याबद्दल बोलणारा मुलगा खाऊ व जरीच्या टोपीकरितां रुसून बसतो. विचार स्वाभाविक, पण भाषा अननुरूप पहावयाची असल्यास केशवसुतांची 'देवाचें घेंव' ही कविता पाहावी. त्यांतील ' सांगणें किंवा बोलणें ' बद्दल मुलाच्या तोंडीं घातलेला ' वदणें ' शब्द अस्वाभाविक आहे. त्याला उत्तर देतांना आईही ' स्वकरांत, ' ' गगनीं, ' असे

अपरिचित संस्कृत शब्द घालिते हें योग्य नव्हे. यामुळें या सुंदर कवितेस कांहींसें हीनत्व आलें आहे. भाषा अनुरूप पण विचार प्रगल्भ पहावयाचे असतील तर ह. स. गोखले यांची 'गोड पापा' ही कविता पहावी. प्रो. लागू यांनीं म्हटल्याप्रमाणें 'मला नाहीं हापीस कीं पगाल,' किंवा 'मला नाहीं माहीत कशा थापा' हे विचार प्रगल्भ ठरतात. भाषेसंबंधीं पूर्वीचीच काळजी थोडया फार फरकानें येथेंही घ्यावी लागते. बोबडें बोलणें हें मुलांस स्वाभाविक असल्यानें शब्द बोबडे करून वापरावे लागतात. असें करितांना कांहीं स्वरूपें अस्वाभाविक होणें साहाजिक असतें. कवि लहानपणीं बोबडें बोलत असला तरी मोठा झाल्यावर तें त्याच्या लक्षांत राहणें शक्य नसतें. तेव्हां ती भाषा कांहीं झालें तरी त्यास कृत्रिमच वाटावयाची. परंतु येथें एक सोय आहे. मुलांच्या बोबडें बोलण्याचे प्रकार आपल्या बोलीपेक्षां अनंत प्रकारचे असतात. त्यामुळें वाटेल तें 'बोबडे-करण' स्वाभाविक ठरून जाऊं शकतें. विषयासंबंधीं तेंच सांगावयाचें. कवीला आपल्याच विचारांचें व विषयाचे ओझें लहान मुलांच्या मनावर लादण्याचा मोह अनिवार होतो; व मग तो मुलगा किंवा मुलगी सामाजिक, राजकीय वा तत्त्वज्ञानात्मक विषयावर बोलूं वा प्रश्न करूं शकते. हें सारें अर्थात् अस्वाभाविक व म्हणून अरमणीय असें ठरतें.

मराठी वाङ्मयांतील हा आणखी एक नवा प्रकार आहे. या दोन्ही प्रकारांचें एक साधारण कार्य म्हणजे विनोद उत्पन्न करून वर्णनीय किंवा अनुकृत व्यक्तींची चेष्टा करणें हें होय. म्हणूनच त्यांचा विचार येथें एकदम करावयाचा आहे. विनोदाची साधारण सुरुवात ही मराठी वाङ्मयांतच अलीकडील असल्यानें असें काव्यही आधुनिकच असावें यांत नवल नाहीं. मराठी किंवा संस्कृत वाङ्मयांत विनोद संपूर्णत: नव्हता असें म्हणतां न आलें तरी स्वतंत्र व पूर्ण विनोदी अशा कविता किंवा लेख बहुधा नव्हतेच. कोठें छोटीं छोटीं सुभाषितें, किंवा इतर कथानुरोधानें स्थानिक कोट्या यांनीं त्याचें स्थान फारसें उच्च होत नाहीं. इंग्रजी वाङ्मयाच्या संबंधानें हाही प्रकार आमच्या वाङ्मयांत जारीनें सुरू होईल असें वाटतें.

उपहासात्मक व विडम्बनात्मक काव्य

यांपैकीं उपहासात्मक काव्यास मोगरे कवीपासूनच सुरुवात झाली आहे. प्रसिद्ध व्यक्तींचीं किंवा पक्षांचीं व्यङ्गें बरोबर हुडकून काढून प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्षपणें विनोदगर्भ उपहास करणें हा या काव्याचा मुख्य उद्देश होय. यास मार्मिकपणा व विनोदशक्ति अत्यंत तीव्र अशी पाहिजे. ही तीव्रता व्यक्त करण्यास समर्थ अशी यथार्थ व बोचक अशी शब्दार्थोपस्थिति हा आणखीही एक गुण आवश्यक आहे. लब्धप्रतिष्ठित लोकांचीं बिंगें बाहेर काढून समाजास जागें करणें किंवा अशा लोकांस सुधारणें हा एक स्तुत्य हेतु या प्रकारच्या काव्यांचा असतो. तथापि कोणतेंही शस्त्र चांगल्या त्याचप्रमाणें वाईट कामासही उपयोगीं येतें. त्याप्रमाणें उपहासात्मक काव्याचा उपयोग प्रतिपक्षीयांचें असलें नसलें उणें काढून त्यांस नामोहरम करण्याच्या उद्देशानेंही करितां येतो. ही दृष्टि अर्थात् उच्च अभिरुचीस सोडून

उपहासात्मक काव्य

असते. पक्षाभिनिवेश सोडून सर्वत्र साऱ्यांस उद्देशून हें शस्त्र प्रामाणिकपणें चालविल्यास फार परिणामकारक होईल. पण तसें बहुधा होत नाहीं. अगदीं अलीकडे प्रसिद्ध झालेल्या 'सुधारक' काव्यांत मात्र अशा तऱ्हेचा पक्षाभिनिवेशापासून बराच अलिप्त असा उपहास पहावयास मिळतो. पूर्वीच्या मोगऱ्यांच्या काव्यासंबंधानेंही तेंच म्हणतां येईल.

विडम्बनात्मक काव्य व त्याचे विशेष

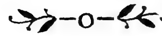
विडम्बनात्मक काव्याचा शेवटचा परिणाम जरी वरप्रमाणेंच झाला, तरी त्याचें क्षेत्र मर्यादित आहे. विडम्बन म्हणजे हास्यास्पद किंवा हास्योत्पादक अनुकरण. दुसऱ्या एकाद्या कवितेचें, तीमधील शब्दप्रयोग व रचना बरीचशी कायम ठेवून त्यांचा उपयोग मात्र एकादी क्षुद्र वस्तु वा कल्पना वर्णन करण्याकडे करून जेव्हां विडम्बन केलें जातें तेव्हां हा काव्य-प्रकार होतो. याचा एक हेतु त्या कवितेंतील दोष किंवा ती कविता लिहिणाऱ्याच्या कल्पना किंवा वर्णनपद्धतीमधील चमत्कारिक विशेष (Mannerisms) यांची टर उडविण्याचा असतो, परंतु कित्येक वेळां मूळ कविता चांगली असून किंवा तिच्या लेखकाची चेष्टा करण्याचा हेतु नसतांना केवळ विनोदोत्पादनार्थ त्या कवितेचें विडम्बन करण्यांत येतें. हें विडम्बन अर्थात् विनोद उत्पन्न करीत नसून त्यामध्यें वर्णिलेल्या विषयानेंच तो विनोद किंवा तें हास्य उत्पन्न होतें. मूळ कवितेंत विडम्बनयोग्य असा कांहीं विशेष नसेल, तर तिचें विडम्बन करण्यांत आपण अन्याय करितों हें अशा वेळीं लेखकाच्या लक्षांत येत नाहीं. केवळ विनोदार्थ सद्वस्तूची चेष्टा करणें हें सदभिरुचीचें लक्षण नाहीं. कारण या प्रकारानें जो विनोद उत्पन्न होतो तो बहुधा विनोद या नांवास पात्र होत नसून नुसता वात्रटपणा मात्र होतो. हें तारतम्य कवीनें ठेवणें आवश्यक असतें व तें ठेविल्यास या प्रकारानें एकदम लोकप्रियता व लोकशिक्षण हीं दोन्हीं साध्य होण्यास हरकत नाहीं. आणखीही एक गोष्ट ध्यानांत ठेवावयाची असते ती ही कीं, विडम्बनविषयभूत कवितेच्या लेखकाचीं खासगी चांगलीं वा वाईट कृत्यें विडम्बनात्मक कवितेंत येऊं देतां कामा नयेत. विडम्बन त्याच्या वाङ्मयकृतीसच नियत पाहिजे, व्यावहारिक कृतीस नव्हे. वैयक्तिक टीका व हल्ला हा खऱ्या टीकाशास्त्रास केव्हांच संमत नसतो. हेंही तारतम्य केव्हां केव्हां राहू शकत नाहीं म्हणूनच त्याचा निर्देश येथें करणें भाग आहे.

याप्रमाणें काव्यप्रकारांची चर्चा संपली आहे. कांहीं बारीकसारीक भेद राहिले असले तरी त्यांनीं चर्चेच्या पूर्णतेंत फारसा कमीपणा येत नसल्यानें त्यांचा अधिक बिस्तार येथें नको आहे. इतक्या चर्चेनें काव्यशास्त्राच्या बहुतेक साऱ्या अंगांचा विचार संपत आहे असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. अर्थात् अनेक गोष्टी राहूनही गेल्या आहेत. परंतु त्या प्रस्तुतास अगदीं संबद्ध नसल्यानें व विस्तारभयानें मागें ठेवाव्या लागल्या. अगदींच बारीकसारीक गोष्टी प्रस्तुतास संबद्ध असूनही कंटाळवाण्या होतील म्हणून सोडून द्याव्या लागल्या. आतां या विचारास संपूर्णता येण्यास ज्या ज्या लोकांनीं त्यांत भर टाकली, त्यांच्या लेखनाचें थोडक्यांत पर्यालोचन करणें जरूर आहे व तेंच पुढल्या अर्थात् शेवटल्या प्रकरणांत करावयाचें आहे.

प्रकरण १२ वें



काव्यशास्त्राचा इतिहास



प्रस्तुत इतिहासाचे दोन मुख्य विभाग पडतात. एक संस्कृत साहित्यशास्त्राचा व दुसरा मराठी साहित्यशास्त्राचा. पैकीं दुसरा विभाग बहुतांशीं संस्कृतोपजीवी असा आहे. कारण मराठी आणि संस्कृत अशीं दोन निराळीं शास्त्रें कधीं नव्हतींच. मराठी-मध्येंहा अगदीं अलीकडे स्वतंत्र चर्चा सुरू झाली आहे. पण तिलाही इंग्रजी टीकाशास्त्राचा आधार आहे. अशा रीतानें त्यांत दोन भिन्न भिन्न प्रवाह दिसून येतात. स्वतः मूळचें मराठीचें असें साहित्यशास्त्र नाहींच म्हटल्यास चालेल. प्रस्तुत प्रकरणांत संस्कृत शास्त्राचा इतिहास शक्य तेवढा थोडक्यांत पण जरूर तेवढा सारा देऊन मराठींतील उपलब्ध वृत्तान्त देण्यांत येईल.

भरत-नाट्यशास्त्र

संस्कृतमधील साहित्यावरील आद्य ग्रंथकार भरत हा समजला जातो. याचा ग्रंथ मूळचा नाट्यशास्त्रावरचा. परंतु त्यांतील अध्याय ६, ७, १६ व २० हे काव्यशास्त्राचे दृष्टीनें महत्त्वाचे होत. या चारी अध्यायांत मिळून रस, त्यांचे विभाव, स्थायिभाव, सात्त्विक व व्यभिचारिभाव यांचा विचार; काव्याचीं लक्षणें व त्याची व्याख्या; उपमा, दीपक, रूपक, यमक असे चार अलंकार; काव्याचे दहा गुण व दहा दोष यांची चर्चा आली आहे. ज्या रसविषयक सूत्रावर पुढील रससिद्धान्त उभारला गेला तें त्याचेंच आहे, म्हणूनच त्याचें काव्य-शास्त्रांत महत्त्व आहे.

भरत ही कोणी ऐतिहासिक व्यक्ति होती असें वाटत नाहीं. नटांनाच भरत म्हणत होते कीं काय किंवा नाट्यशास्त्रांत प्रवीण अशी भरत नांवाची जात किंवा लोक होते कीं काय यासंबंधीं निश्चित कांहीं सांगतां येत नाहीं. नाट्यशास्त्र हा ग्रंथ कोणातरी नाट्यपरंपरेंत तयार झालेल्या व्यक्तीनें परंपरागत मतांचा व रीतींचा समुच्चय करून तयार केलेला ग्रंथ दिसतो. या ग्रंथाचा काल फार प्राचीन आहे. भवभूति, बाण व कालि-दास या तिघांनींही भरतास नाट्यशास्त्राचा कर्ता असें निरनिराळ्या तऱ्हांनीं संबोधिलें आहे. त्यामुळें व नाट्यशास्त्रांत पाशुपत, शक, आभीर यांचा व शौरसेनी, मागधी इत्यादि भाषांचा उल्लेख असल्यानें इ. स. पूर्वी दोन शतकांपासून ते नंतर दोन शतकांपर्यंत याचा काल असावा असें समजलें जातें.

भट्टि

भट्टीनें लिहिलेल्या काव्याच्या प्रसन्नकाण्डांत (सर्ग दहा ते तेरा) काव्यशास्त्रांत येणाऱ्या विषयांवर उदाहरणें आलीं आहेत. १० व्या सर्गांत ३८ अलंकार उदाहृत केले आहेत. ११ व्या सर्गांत माधुर्यगुण, १२ व्यांत भाविक हा प्रबंधालंकार व तेराव्यांत भाषासम यांचीं उदाहरणें आलीं आहेत. व याचमुळें या ग्रंथाची गणना जुन्या अलंकारग्रंथांत करणें भाग आहे. भट्टीनें भामह व दण्डी यांचेच बहुतेक अलंकार उदाहृत केले आहेत. (त्यांच्या व्याख्या मात्र दिल्या नाहींत.) एकंदर उदाहरणांवरून भामह व दण्डी या दोघांशींही याचा मतभेद दिसतो. यावरून त्याचे पुढें दुसरेच कोणते तरी ग्रंथकार असावेत. भट्टीचा काल इ. स. ५०० ते ६५० हा असावा असें तज्ज्ञांचें मत आहे.

दण्डी-काव्यादर्श

यानंतर महत्त्वाचे असे जवळजवळ समकालीन दोन लेखक झाले. त्यांपैकीं आधीं कोण झाला हें निश्चितपणें सांगतां येत नाहीं, म्हणून त्यांचा विचार एकदमच करावयाचा आहे. पैकीं दण्डीचा काव्यादर्श हा ग्रंथ प्रस्तुत ग्रंथांत अनेक वेळां उल्लेखिला आहे. या ग्रंथाचे तीन परिच्छेद आहेत. (मद्रास प्रतींत तिसऱ्याचे दोन भाग केल्यानें चार परिच्छेद झाले आहेत.) दोन्हींतही श्लोकसंख्या सुमारें ६६० आहे. पहिल्या परिच्छेदांत काव्याची व्याख्या, त्याचे भेद, सर्गबन्धन, कथा व आख्यायिका यांची सविस्तर चर्चा, गौडी व वैदर्भी रीतींचा उल्लेख व दहा गुणांची माहिती, काव्यहेतु इत्यादि विषय आले आहेत. दुसऱ्या परिच्छेदांत ३५ अलंकारांची व्याख्या करून त्यांचीं उदाहरणें दिलीं आहेत. तिसऱ्यांत यमक, चित्रबन्ध, प्रहेलिकांचे सोळा प्रकार व दहा दोष आले आहेत. हा ग्रंथ कांहींसा अलंकारमताचा व कांहींसा रीतिमताचा पुरस्कार करणारा आहे. दोन्ही विषयांची चर्चा सारखीच महत्त्वाची आहे. काव्याची व्याख्या देतांना मात्र एकाचाही उल्लेख केलेला नाहीं. बहुतेक उदाहरणें त्यानें आपलीं दिलीं आहेत व तीं काव्यपूर्ण आहेत. त्यामुळें टीकाग्रंथ वाचतांनाही काव्य वाचीत आहों अशी कोणाचीही भावना राहते. लेखनपद्धतीही सफाईची आहे.

भामह-भामहालंकार

हा ग्रंथ अलीकडेपर्यंत उपलब्ध नव्हता. इतर ग्रंथकारांनीं केलेल्या उल्लेखांवरूनच याची माहिती होती. याचे सहा परिच्छेद आहेत. श्लोकसंख्या सुमारें ४०० आहे. पहिल्या परिच्छेदांत काव्याची व्याख्या, त्याचे प्रकार, कथा व आख्यायिका यांतील भेद, वैदर्भी व गौडी रीति इत्यादि विषयांची त्रोटक चर्चा आली आहे. दुसऱ्यांत माधुर्यादि तीन गुणांची कल्पना देऊन अलंकारांची चर्चा सुरू केली आहे. ती तिसऱ्याचे अखेरीस संपते. अलंकारांची संख्या सुमारें चाळीस आहे. चवथ्या परिच्छेदांत १० दोष व ५ व्यांत दुष्ट प्रतिज्ञा व हेतु यांचा ११ वा दोष हे आले आहेत. सहाव्या परिच्छेदांत कवीस शब्दशुद्धि कशी सुलभ होईल यासंबंधींस कांहीं सूचना आल्या आहेत. भामह हा अलंकारमताचा सर्वांत जुना

पुरस्कर्ता होय. गौडी व वैदर्भी यांमधील भेद त्याचे मतें अर्थशून्य आहे. याचा अलंकारावर बराच जोर दिसतो. काव्यगुणांत दण्डीपेक्षां भामह कमी आहे. भामहानें कांहीं उदाहरणें दुसऱ्यांचींही घेतलीं आहेत.

भामह व दण्डी हे परस्पर एकमेकांच्या आधीं झाले कीं मागाहून झाले याविषयीं वाद असला तरी दोघेही जवळ जवळ होते व इ. स. च्या ६ व्या शतकांत होऊन गेले याविषयीं फारसा मतभेद नाहीं. कित्येकांचे मतें दण्डी भामहावर टीका करीत आहे, तर उलट कांहींचे मतें भामह दण्डीवर टीका करीत आहे असें आहे. कथा आणि आख्यायिका यांत भामहानें भेद केला आहे. दण्डी म्हणतो, तो अर्थशून्य आहे. 'गतोऽस्तमर्को' इत्यादि श्लोकांत काव्य नाहीं असें भामह म्हणतो. दण्डी म्हणतो, प्रसंगानें यांतही आहे. भामहानें 'प्रतिज्ञाहेतुदृष्टान्तहीनत्व' हा दोष मानिला आहे, दण्डी त्यास दोष नाहीं असें म्हणतो. दण्डी वैदर्भीला गौडीपेक्षां श्रेष्ठ मानितो, भामह म्हणतो असें करण्याचें कारण नाहीं. दण्डी हेतु, लेश व सूक्ष्म हे चांगले अलंकार आहेत असें म्हणतो, तर भामह हे अलंकारच नव्हत असें म्हणतो. तीच स्थिति स्वभावोक्तिसंबंधानें आहे. एवंच पुष्कळशा बाबतींत एकमेकांवर प्रच्छन्न टीका या दोघांनीं केली आहे असें वाटतें. पण कोणीं कोणावर केली हें निश्चितपणें ठरवितां येत नाहीं. दोघांच्याही आधीं दोन पक्ष असावेत, परस्परविरुद्ध मतें असावींत व त्यांचा उल्लेख दोघांनींही केला असें म्हणणें अर्थात् सुरक्षितपणाचें आहे. परंतु यानें समाधान होत नाहीं हें तितकेंच खरें आहे. अधिक निश्चित पुराव्याचे अभावीं हा प्रश्न असाच लोंबत राहणार.

उद्भट–अलंकार-सार-संग्रह

यानंतर उद्भटाचा अलंकार-सार-संग्रह हा ग्रंथ येतो. नांवावरूनच हा फक्त अलंकारांवर लिहिला आहे हें कळून येतें. याचे सहा वर्ग आहेत. ४१ अलंकारांवर ७९ कारिका आहेत, व सुमारें शंभर (९४–९५) उदाहरणें आहेत. तीं सारीं उद्भटानें स्वत: लिहिलेल्या कुमारसंभवावरून घेतलीं आहेत, असें त्याचा टीकाकार प्रतिहारेन्दुराज म्हणतो. अलंकारांची चर्चा भामहाचे अनुरोधानेंच केली आहे. आक्षेप, विभावना इत्यादि ११ अलंकारांच्या व्याख्या भामहाच्याच घेतल्या आहेत व अनुप्रास, उत्प्रेक्षा, रसवत् व भाविक यांच्या व्याख्या जवळजवळ तशाच आहेत. उद्भटानें भामहाच्या ग्रंथावर एक विवरण लिहिलें होतें त्याचा हा परिणाम असावा. भामहानें दिलेलें यमक उपमारूपक, उत्प्रेक्षावयव हे अलंकार उद्भटानें सोडले आहेत; तर पुनरुक्तवदाभास, संकर, काव्यलिङ्ग, दृष्टान्त हे आपले घातले आहेत. निदर्शनेस तो विदर्शना म्हणतो.

उद्भटाचें महत्त्व

उद्भटाच्या लेखनाचा अलंकारशास्त्रावर फार परिणाम झाला. त्याच्या कीर्तीमुळेंच भामहाचा ग्रंथ मागें पडला असावा. पुढील ग्रंथकार त्याचाच मोठ्या आदरानें पुष्कळ वेळां उल्लेख करितात. काव्यात्म्यासंबंधीं अलंकारमताचा तो मुख्य पुरस्कर्ता होय. अलंकारशास्त्रांतील कांहीं विशिष्ट मतें याचे नांवावर मोडतात. श्लेषासंबंधीं त्याचे विचार मागें आलेच आहेत. शब्दाचे एकाहून

अधिक अर्थ असतील तर ते निराळे शब्द मानावेत, अर्थाचे अविचारितरमणीय व विचारितसुस्थ असे दोन प्रकार आहेत, पहिला शास्त्रीय वाङ्मयांत तर दुसरा काव्यांत दिसून येतो, अशीं त्याचीं मतें होतीं. उद्भट हा काश्मीरच्या जयापीड राजाचा सभापति होता, तेव्हां त्याचा लेखनकाल इ. स. ८०० च्या मागेंपुढें असावा.

उद्भटानंतर वामन येतो. याच्या ग्रंथाचा उल्लेख मागें अनेक वेळां आलाच आहे.

वामन-काव्यालंकारसूत्रें

त्याचे सूत्रें, वृत्ति व उदाहरणें असे तीन भेद आहेत. एकंदर अधिकरणें पांच असून अध्याय १२ आहेत. उदाहरणें बहुतेक दुसऱ्यांचीं आहेत. वामन अर्थात् सूत्रपद्धतीनें लिहितो. पहिल्या अधिकरणांत काव्याचें प्रयोजन, काव्यकला शिकण्यास लायक गृहस्थ, काव्याच्या आत्मभूत रीती, काव्यास उपयोगी अशा कांहीं गौण गोष्टी व काव्यभेद इत्यादि विषयांवर चर्चा आली आहे. दुसऱ्या अधिकरणांत दोषदर्शन आलें आहे. तिसऱ्यांत गुणविवेचन, चवथ्यांत शब्द व अर्थ यांचे अलंकार व पांचव्यांत कविसंकेत आले आहेत. वामनानें सांगितलेले बहुतेक अलंकार औपम्यगर्भ आहेत.

काव्यात्म्यासंबंधींच्या रीतिवादाचा मुख्य व एकटाच पुरस्कर्ता वामन होय. यानेंच प्रथम स्पष्टपणें पुढें मांडिलेल्या मतांत पुढील दोन तीन मतें आहेत: (१) काव्यास शोभा आणणारे धर्म म्हणजे गुण व त्यांत भर घालणारे ते अलंकार, (२) काव्याच्या तीन रीती, (३) वक्रोक्तीचा अर्थालंकारांमध्यें अन्तर्भाव. वरील गोष्टीमुळेंच त्याचें नांव काव्यशास्त्रांत उल्लेखिलें जातें. एक जुन्यांपैकीं लेखक म्हणून व त्यानें उल्लेखिलेल्या लोकांचा काळ ठरविण्यास त्याच्या ग्रंथाचा उपयोग होतो म्हणूनही त्याचें महत्त्व आहे. त्याचा स्वतःचा काळ सुमारें इ. स. ८०० हा आहे.

रुद्रटाचा काव्यालंकार हा ग्रंथ मोठा असून याचे १६ अध्याय आहेत. हा बहुतेक

रुद्रट-काव्यालंकार

आर्यावृत्तांत लिहिला आहे. सर्व उदाहरणें रुद्रटाचीं स्वतःचीं आहेत. एकंदर श्लोक ७६४ आहेत. ग्रंथांत गुणांखेरीज बहुतेक काव्यांगांची चर्चा आली आहे. रीती चार दिल्या आहेत. यमकाची चर्चा ५८ श्लोक आहे. अर्थालंकारांस मूल अशीं चार तत्त्वें धरून त्याचें पृथक्करण केलें आहे. तीं चार तत्त्वें वास्तव, औपम्य, अतिशय व श्लेष अशीं आहेत. काव्यप्रबंधांचे निरनिराळे प्रकार व रस यांची चर्चा शेवटीं आली आहे. अलंकारांचें शास्त्रीयरीत्या कांहीं तत्त्वांवर आधारलेलें असें वर्गीकरण प्रथम यानेंच केलें. त्यानें उपमेयोपमा व अनन्वय एकांतच आणले आहेत. व्याजस्तुतीस व्याजश्लेष, उदात्तास अवसर, स्वभावोक्तीस जाति अशीं भिन्न नांवेंही त्यानें दिलीं आहेत. हेतु व भाव हे दोन अलंकार त्याचे स्वतःचे आहेत.

रुद्रट हा नांवावरून काश्मिरी होता असें दिसतें. त्याच्या चर्चेची पद्धति पूर्वींच्या ग्रंथकारांहून अधिक शास्त्रीय होती. हा अलंकारमताचाच अनुयायी म्हटला पाहिजे. याचा काळ सुमारें इ. स. ८०० ते ८५० हा असावा.

संस्कृत साहित्यशास्त्रांत आनन्दवर्धन व त्याचा ग्रंथ यांची थोरवी फार मोठी आहे. निरनिराळ्या काव्याङ्गांची व्यवस्थिति आपल्या ध्वनिसिद्धांतांत पूर्णपणें करून काव्यशास्त्राचें स्वरूप या ग्रंथानेंच निश्चित केलें. यापुढें महत्त्वाचे असे फरक असे कोणींच सुचविले नाहींत व नवीन ग्रंथकारास बारीकसारीक गोष्टींची साफसफाई करणें किंवा कांहीं बारीक फरक करणें याखेरीज कांहीं करावयास उरलें नाहीं. ग्रंथांत विद्वत्तेबरोबर काव्यदृष्टीची सूक्ष्मता-ही दिसून येते. भाषा सुबोध व जोरदार आहे. स्वतंत्र विचार तर पानोंपानीं भरून राहिले आहेत.

आनन्दवर्धन

ग्रंथाचे कारिका, वृत्ति व उदाहरणें असे तीन भाग असून यांचे चार उद्योत आहेत. उदाहरणें बहुतेक दुसऱ्यांचीं आहेत. पहिल्या उद्योतांत लेखकानें ध्वनिसंबंधानें अनेक मतें देऊन ध्वनि-तार्थ हा वाच्यार्थ व लक्षणार्थ यांपासून निराळा असून तोच काव्यतत्त्व आहे, त्याचा अंतर्भाव लक्षणेंत किंवा दूरदूरवर पोंचणाऱ्या अभिधेंतसुद्धां होत नाहीं, तथापि तो व्याख्येच्याही पलीकडे आहे असें नसून त्याची निश्चित कल्पना येणें शक्य आहे हें दाखविलें आहे. पुढें काव्याचे व्यंग्य व गुणीभूतव्यंग्य हे भेद सांगून दुसऱ्या उद्योतांत त्याचे अनेक प्रकारचे गौण भेद सांगितले आहेत. तिसऱ्या उद्योतांत हेच भेद व्यंग्यार्थाचे दृष्टीनें न सांगतां व्यञ्जकाचे (शब्दाचे) दृष्टीनें केले आहेत. याच संदर्भानें गुण व रीति अथवा संघटना यांचें स्वरूप व काव्यांतलें स्थान विशद करून अलंकारांची काव्यांतली खरी योग्यता वर्णन केली आहे. चवथ्या उद्योतांत कविप्रतिभेनें एकच अर्थ निर-निराळ्या तऱ्हांनीं कसा नवीनतेनें वर्णन करितां येतो तें सांगून रामायणांत मुख्य रस करुण व महाभारतांत शान्त आहे असें सांगितलें आहे. शेवटीं कवीस स्वतंत्र रचना करण्यास सांगितलं आहे.

ध्वन्यालोक

ग्रंथाचें नांव ध्वन्यालोक असें प्रसिद्ध आहे, पण दुसरींही दोन नांवें आढळतात. तीं म्हणजे सहृदयालोक किंवा काव्यालोक हीं होत. काव्यालोक किंवा ध्वन्यालोक हीं दोन नांवें उचित आहेत, पण सहृदयालोक या नांवासंबंधीं गूढ पडतें. प्रो. सोवनी यांनीं अशी सूचना केली आहे कीं, सहृदय हें नांव कारिकाग्रंथ लिहिणाऱ्याचें असावें. तसें ग्रंथांत असणाऱ्या सहृदयाच्या बऱ्याच उल्लेखांवरून वाटण्याचा संभव आहे. तें कदाचित् खरें ठरण्याचाही संभव आहे. ध्वन्यालोकांतील कारिका एकाची, व वृत्ति आणि उदाहरणें दुसऱ्याचीं असावींत असें दिसतें. अभिनवगुप्त हा प्रत्येक वेळीं कारिकाकार व वृत्तिकार असा फरक करितो (ध्व. पृ. ५९, ६०, १२२, १२३, १३०, १३१, १३५, १३८). स्वतः वृत्तीमध्येंही दर्शितमग्रे (पृ. १३८) असा प्रयोग आहे. वृत्ति जर कारिकाकाराचीच असती तर (दर्शयिष्यति) असा भविष्यकाळीं प्रयोग झाला असता. परंतु वृत्तिकारां-पुढें कारिकाग्रंथ सबंध असल्यानें वृत्ति व उदाहरणें अर्थात् एकाचींच आहेत.

दोन लेखक

उलटपक्षीं राजशेखर, प्रतिहारेन्दुराज इत्यादि अभिनवगुप्ताचे आधींची मंडळी व महिमभट्ट हा अभिनवगुप्तास समकालीन किंवा थोडासा मागाहूनचा लेखक ध्वन्यालोकाचा लेखक एकच या मताचे दिसतात. शिवाय कुन्तक, क्षेमेन्द्र, हेमचंद्र व विश्वनाथ यांचेंही मत तसेंच दिसतें. तेव्हां निश्चित मत देतां येणें कठीण असलें तरी एकंदरींत वरील पहिलें मत खरें असावें असें दिसतें. आनन्दवर्धनाचे आधीं मनोरथ नांवाचे त्याचे समकालीन कवीनें ध्वनिसिद्धान्तावर टीका केली आहे. तेव्हां आनन्दवर्धनाचे आधींही तो सिद्धान्त प्रसृत झाला होता असें दिसतें. फक्त ग्रंथांत असा आला नव्हता, तो सहृदय व त्याचा शिष्य आनन्दवर्धन यांनीं लेखनांत आणला असावा असें दिसतें. आनन्दवर्धन काश्मीरचा राजा अवन्तिवर्मन् याचे दरबारीं असावा. तेव्हां त्याचा काल साधारणपणें इ. स. ८४० ते ८७० पडतो.

अभिनवगुप्त

अभिनवगुप्ताचा ग्रंथ वस्तुत: टीकात्मक आहे, स्वतंत्र नव्हे. असें असतांही त्याचें काव्यशास्त्रांतील स्थान अढळ आहे. टीका अत्यंत विद्वत्ताप्रचुर व पुष्कळ ठिकाणीं मूळ ग्रंथापेक्षां अवघड झाली आहे. या टीकेनें ध्वनिसिद्धान्ताची बाजू पक्की केली आहे. अभिनवगुप्त मोठा लेखक होता. जवळजवळ वीस एक ग्रंथ त्याच्या नांवावर मोडतात. भरताच्या नाट्यशास्त्रावरही त्याची टीका आहे. त्याचा लेखनकाल इ. स. ९९० ते १०२० पडतो.

राजशेखर–काव्यमीमांसा

प्रत्यक्ष काव्यांगाशीं ज्याचा फारसा संबंध नाहीं, तरी पण कवि लोकांस अनुकूल अशी माहिती ज्यांत आहे असा हा ग्रंथ आहे. याचे १८ अध्याय आहेत. साहित्याचे निरनिराळे प्रकार, भिन्न भिन्न लोकांस योग्य अशा भिन्न भाषा, विषय कोठून घ्यावेत, व्यक्ति कोणकोणत्या असाव्यात, कविचर्या व राजचर्या, कवीस दुसऱ्यांपासून उसनें किती घेतां येतें, त्यांचे निरनिराळे संकेत, वर्णनीय देशांची माहिती, ऋतु, पक्षी, फुलें, वारे इत्यादि गोष्टींची सविस्तर चर्चा यांत आली आहे. अर्थात् अनुषंगानें शब्दशक्ति व काव्यहेतु, पदवाक्यविवेक याही विषयांवर विवेचन आलें आहेच. ग्रंथ सध्यांचे स्वरूपांत संपूर्ण नाहीं. लेख व पद्धति कौटिलीय अर्थशास्त्राप्रमाणें आहे. स्वत:चीं मतें यायावरीय या नांवानें दिलीं आहेत. भाषा कित्येक वेळां बोजड असली तरी जोरदार आहे. हेमचंद्र व वाग्भट हे याचे बरेच ऋणी आहेत. राजशेखर महाराष्ट्रीय असावा असें म्हणतात. अवन्तिसुंदरी नांवाच्या चव्हाण वंशांतील एका क्षत्रिय विदग्ध स्त्रीशीं त्याचें लग्न झालें असावें. काव्यमीमांसेंत या स्त्रीचीं मतेंही त्यानें ग्रथित केलीं आहेत. याचा काल १० व्या शतकाच्या सुरुवातीस पडतो.

मुकुल–अभिधावृत्ति–मातृका

पंधरा कारिका व त्यावरची वृत्ति एवढा हा ग्रंथ आहे. विषय शब्दाचा मुख्य व लाक्षणिक अर्थ हा आहे. काव्यप्रकाशासारखे पुढील ग्रंथ लक्षणेवरच्या आपल्या चर्चेस या ग्रंथाचा आधार घेतात. याचा व राजशेखराचा काल साधारणपणे एकच आहे.

हा ग्रंथ अद्याप उपलब्ध नाहीं. परंतु पुढील वाङ्मयांतील या संबंधींच्या उल्लेखां-वरून यांतील मतांचा अंदाज बांधितां येतो. या लेखकाचें एक मत असें होतें कीं, सर्व रसांत मोक्षाप्रत नेणारा जो शांतरस तोच श्रेष्ठ होय. दुसरें एक मत असें होतें कीं, कवि, काव्यनायक, आणि सहृदय वाचक या तिघांसही काव्यापासून व्हावयाचा आनंद एकच असतो. 'प्रज्ञा नवनवोन्मे-षशालिनी' ही प्रतिभेची व्याख्या यांचीच असें क्षेमेन्द्र आपल्या 'औचित्यविचारांत' म्हणतो. ऋषि आणि कवि यांमध्यें भट्टतौतानें केलेला भेद हेमचंद्रानें उल्लेखिला आहे. ऋषि हे द्रष्टे असतात व तत्त्वदर्शनामुळेंच त्यांस कवि असें म्हणावयाचें; परंतु खरे कवि हे द्रष्टे व वर्णनकर्तेंही असतात, अशांसच व्यवहारांत कवि म्हणावयाचें. वाल्मीकि मुनी नेहमींच द्रष्टा असूनही रामायणलेखनानंतरच त्यास कवि अशी पदवी मिळाली. शंकुकाच्या 'रस अनुकरणरूप आहे' या सिद्धान्ताच्या अर्थातच भट्टतौत विरुद्ध होता.

भट्टतौत-काव्यकौतुक

भट्टतौत अभिनवगुप्ताचा गुरु होता. या शिष्यानें गुरूच्या ग्रंथावर विवरण लिहिलें आहे. गुरूच्या मतांचा शिष्यावर बराच ठसा उठलेला होता. भट्टतौताचा काल ९६० ते ९९० होता. त्याचा ग्रंथ सांपडल्यास वाङ्मयशास्त्रांत एक चांगली अमूल्य भर पडेल असें म्हणावयास हरकत नाहीं.

भट्टनायक-हृदयदर्पण

हाही ग्रंथ उपलब्ध नाहीं. परंतु वाङ्मयांतील उल्लेखांवरून तो गद्य व पद्य दोन्हीं-मध्यें लिहिला असावा, व ध्वन्यालोकाचा सिद्धान्त खोडून काढून काव्यतत्त्वांविषयीं आपला एक नवीनच सिद्धांत स्थापावा अशा हेतूनें लिहिला असावा. या लेखकाचे मतें रसचर्वणा हाच काव्याचा आत्मा असून ध्वनि नव्हे असें दिसतें. निदान ध्वनि म्हणजे काय याची व्याख्याच मुळीं करतां येणार नाहीं; काव्याच्या शब्दांच्या तीन शक्ति आहेत: त्या अभिधा, भावना, व भोगीकृति; पैकीं पहिली शास्त्रीय वाङ्मयासही साधारण आहे; दुसऱ्या शक्तीनें कोणत्याही कथानकाचें विशिष्ट स्वरूप नाहींसें होऊन सर्वजनभोग्य असें सामान्य स्वरूप उरतें; व तिसऱ्या शक्तीनें वाचकांस ब्रम्हानंदाच्या आस्वादाचा लाभ होतो; ही शक्ति स्वसंवेद्य असून हिची व्याख्या करितां येत नाहीं, अशीं याचीं मतें आहेत. अभिनवगुप्तानें या ग्रंथकाराचा त्याचीं मतें खोडून काढण्याकरितां पुष्कळ वेळां उल्लेख केला आहे. हाही ग्रंथ सांपडल्यास एका विशिष्ट मताचें प्रदर्शक असें साधन उपलब्ध होईल.

हृदयदर्पण अर्थात् ध्वन्यालोकानंतर व लोचनाचे आधीं झाला म्हणजे इ. स. ९०० ते १००० पर्यंत झाला. बहुधा अभिनवगुप्तास समानकालीन किंवा त्याचे थोडा आधीं हा झाला असावा. कारण नाहींतर अभिनवगुप्त त्यासंबंधीं इतकें कटु न लिहिता.

कुन्तक-वक्रोक्तिजीवित

या ग्रंथाची ओळख साधारणपणें वाचकांस आधींच आहे. स्वतंत्र विचाराचे दृष्टीनें याची योग्यता बरीच आहे. नवीन सिद्धान्त स्थापित करणाऱ्याचीं ऐकान्तिक वृत्ति जरी यांत दिसून आली तरी प्रतिपादनाची शैली व मार्मिकता निःसंशय स्तुतिपात्र आहे. कारिका प्रसादयुक्त व सुबोध भाषेंत लिहिल्या आहेत व वृत्तिही उदार व मधुर भाषा-

पद्धतीची निदर्शक आहे. भामह व दण्डी यांचे उल्लेख बरेच आले आहेत, परंतु कोणा-चेंही अन्धानुकरण नाहीं. वेळोवेळीं पूर्व ग्रंथकारांवर टीका करण्यास लेखक मागें पुढें पाहत नाहीं. ग्रंथ मधून मधून नष्ट झाला आहे. कुन्तक हा काश्मीरी होता. याचा काल दहाव्या शतकाचा उत्तरार्ध होय.

महिमभट्ट-व्यक्तिविवेक

ध्वनिसिद्धान्ताचें खण्डन हाच ज्याचा एक विषय आहे असा हा ग्रंथ आहे. या ग्रंथकर्त्याचे मतें व्यञ्जना म्हणून कांहीं शब्दशक्ति नाहींच; सर्वत्र अनुमितीच चालू आहे. अभिधा हीच एक शब्दशक्ति आहे. व्यञ्जनेंत जी चारुत्वप्रतीति होतें ती कांहीं अनुमानें गाळल्यानेंच होते अशीं त्याचीं मतें आहेत. रस हा काव्याचा आत्मा आहे खरा, पण तोही अनुमितच असतो. अभिधा हीच शेवटपर्यंत बाणाप्रमाणें साऱ्यांचा भेद करीत शेवटच्या अर्थाप्रत जाऊन पोहोंचते हें लोल्लटाचें मतही बरोबर नव्हे. तेथें अनुमान पाहिजे असें त्याचें म्हणणें असे. याचे ग्रंथांत ध्वन्यालोकावर टीकेचा भडिमार आहे. या ग्रंथाचे तीन विमर्श आहेत. पहिल्यांत ध्वनिसिद्धान्तावर आघात आहे. दुसऱ्यांत अनौचित्याचा विचार आला आहे व तिसऱ्यांत ध्वन्यालोकाचीं ध्वनियुक्त उदाहरणें खरोखर अनुमान-युक्त आहेत असें चाळीस उदाहरणें घेऊन दाखविलें आहे. महिमभट्टाचा हा ग्रंथ साहित्य-शास्त्रास भूषण होण्यास योग्य आहे. यांत प्रतिपादिलेलें मत एकांतिक असलें तरी त्यांत दिसून येणारी सूक्ष्म तर्कपद्धति, विद्वत्ताप्राचुर्य, निरीक्षणशक्ति व उच्च अभिरुचि यांनीं हा ग्रंथ असामान्य झाला आहे. ध्वन्यालोककारांसारख्यांशीं गांठ पडल्यानें पुढील ग्रंथ-कारांवर याचें फारसें वजन पडलें नाहीं. लेखनांत गर्विष्ठपणा नसला तरी फाजील आत्म-विश्वासाचा दर्प असल्यानें तें व्हावें तितकें लोकप्रिय किंवा सह्य झालें नाहीं. यामुळें पुढें यावरही कठोर टीका झाली. रुय्यकानें लिहिलेल्या टीकेंत ग्रंथकाराचे विरुद्धच विवेचन आहे. विश्वनाथानेंही साहित्यदर्पणांत विरुद्ध लिहिलें आहे. याचा काल ११ वे शतकाचे मध्यास येतो.

भोज-सरस्वतीकंठाभरण

याचे अगदीं उलट भोजाचा ग्रंथ आहे. ग्रंथ मोठा असला तरी बहुतेक संग्राहक स्वरूपाचा आहे. याचे ५ परिच्छेद आहेत. पहिल्यांत १६ पददोष व प्रत्येकीं तितकेच वाक्यदोष व वाक्यार्थदोष आले आहेत. त्याचप्रमाणें २४ शब्दगुण व तेवढेच अर्थगुण आले आहेत. दुसऱ्या परि-च्छेदांत २४ शब्दालंकार, तिसऱ्यांत व चवथ्यांत प्रत्येकीं तितकेच शब्दार्थालंकार व अर्थालंकार अनुक्रमें आले आहेत. ५ व्यांत रसविचार आला आहे. दण्डीपासून २०० वर श्लोक घेतले आहेत. १५०० वर श्लोक उदाहरणें म्हणून दुसऱ्या ग्रंथांतून घेतले आहेत, म्हणून कालानुक्रम ठरविण्यास एके काळीं याचा फार उपयोग होई. ग्रंथकाराचीं कांहीं मतें विचित्र दिसतात. प्रत्येक विषयाची मांडणी समप्रमाण (Symmetrical) झाली पाहिजे असें याचें मत दिसतें. गुण, दोष व अलंकार यांच्या संख्येवरूनच हें

करून येईल. उपमा, आक्षेप, समासोक्ति व अपन्हुति हे अलंकार अर्थाबरोबर शब्दाचेही आहेत असें म्हणणारा तोच दिसतो. रीतींना तो शब्दालंकार समजतो. जैमिनीच्या सहाही प्रमाणांस तो अलंकारांचें रूप देतो. त्याप्रमाणेंच फक्त शृंगाररसच तो मानितो. दुसऱ्याही एका चमत्कारिक मताचा मासला म्हणजे गुण व रस हे त्याचे मतें अलंकारांतच जातात. यामुळें इतर स्वतंत्र महत्त्वाचे विचार किंवा सिद्धांत याकरितां जरी या ग्रंथाचें किंवा त्याच्या लेखकाचें नांव लक्षांत न राहिलें तरी समप्रमाणतेची बेसुमार हौस व वर निदर्शिलेलीं चमत्कारिक मतें यांमुळें तरी तें लक्षांत राहील. कदाचित् राजे लोकांच्या लहरी स्वभावास हें उचितच आहे.

कारण भोज हा राजा होता असें दिसतें. तो विद्वानही असावा. बरेचसे ग्रंथ निदान त्याचे नांवावर आहेत. ज्योतिष व धर्मशास्त्र यांवरही त्यानें लिहिलें होतेंसें दिसतें. तो उदार होता असें काव्यप्रकाशांतील श्लोकांवरून वाटतें. त्याचा काल ११ व्या शतकाचा पूर्वार्ध ठरतो.

क्षेमेन्द्र

क्षेमेन्द्रानें काव्योपयोगी असे तीन ग्रंथ लिहिले. पैकीं औचित्यविचारचर्चा या ग्रंथाची माहिती पूर्वी आलीच आहे. त्यांतील कारिका व वृत्ति ह्या त्याच्या आहेत. उदाहरणें दुसऱ्यांचीं आहेत. कविकण्ठाभरण या दुसऱ्या ग्रंथांत ५ संधि व ५५ कारिका आहेत. त्यांत कवींस नानाप्रकारच्या सूचना केल्या आहेत. त्यांचे छायोपजीवी, पदकोपजीवी, पादोपजीवी, सकलोपजीवी व भुवनोपजीव्य असे पांच प्रकार केले आहेत. नंतर कवींस गुणदोषांची माहिती देऊन व्याकरण, तर्क, नाट्य यांच्या अभ्यासाविषयीं दिशा दाखविली आहे. सुवृत्ततिलक हा तिसरा ग्रंथ वृत्तांवर आहे. त्यांत केव्हां कोणतीं वृत्तें योजावींत हें सांगितलें आहे. कालिदासास मन्दाक्रान्ता, भवभूतीस शिखरिणी, भारवीस वंशस्थ हीं वृत्तें चांगलीं साधत असें त्याचें मत होतें. क्षेमेन्द्राचा लेखनव्यवसाय दांडगा होता. त्याचे नांवावर १९–२० ग्रंथ मोडतात. तथापि साहित्यशास्त्रांत त्याचें स्थान औचित्यविचारचर्चेमुळेंच आहे. या ग्रंथाचा पुढील वाङ्मयावर जरी परिणाम झाला नाहीं तरी त्यानें विचाराची एक स्वतंत्र दिशा घेऊन तिचें सोदाहरण विवेचन करून दाखविलें हें पुष्कळच झालें.

क्षेमेन्द्र काश्मीरी होता. साहित्याचा अभ्यास त्यानें अभिनवगुप्ताजवळ केला. तो स्वतःस व्यासदास असें बहुतेक ग्रंथांतून म्हणवून घेतो. त्याचा लेखनकाल ११ व्या शतकाच्या दुसऱ्या व तिसऱ्या पादांत पडतो.

मम्मट–काव्यप्रकाश

प्रस्तुत ग्रंथास ज्या पुस्तकाचें नांव घेतलें आहे तोच हा ग्रंथ. साहित्यशास्त्रांत या ग्रंथाएवढी लोकप्रियता दुसऱ्या कोणत्याही ग्रंथास नाहीं. यावर लिहिल्या गेलेल्या सत्तर टीका आज उपलब्ध आहेत यावरूनच वरील विधानाची सत्यता पटेल. शिवाय रुय्यक, विश्वनाथ यांसारख्या लेखकांनीं त्यावर टीका लिहिली आहे हेंही कांहीं कमी नव्हे. पूर्वी कित्येक वर्षें काव्य-

शास्त्रांत जीं जीं मतें प्रसृत होतीं त्या सर्वांचा समावेश व समन्वय यांत प्रथम केला आहे, इतकेंच नव्हे तर या ग्रंथापासून पुढील चर्चेसही चालना मिळाली आहे. या ग्रंथाचा विशेष गुण म्हणजे थोडक्यांत सर्व काव्यांगांची चर्चा आली आहे हा होय. फक्त नाटक-मीमांसा तेवढी गाळली आहे. बाकी, काव्याची व्याख्या, हेतु, प्रयोजन, शब्दार्थ, काव्यभेद, रसचर्चा, गुण, दोष, रीति, शब्द व अर्थ यांचे अलंकार इतक्यांचा विचार यांत आला आहे; व तोही १४२ कारिकांमध्यें आला आहे. ग्रंथाचे कारिका, वृत्ति व उदाहरणें असे तीन भाग आहेतच. उदाहरणें बहुतेक दुसऱ्यांचीं आहेत. ग्रंथास समावेश आणि संग्रहाचें स्वरूप असल्यानें त्यामध्यें ध्वनिकार, उद्भट, भामह, रुद्रट, वामन, अभिनवगुप्त यांच्या ग्रंथांचा बराच आधार आहे. तरीही मतांमध्यें स्वातंत्र्य पुष्कळच दिसून येतें. वर उल्लेखिलेल्या ग्रंथकारांशीं त्याचा मतभेद स्पष्ट प्रदर्शित झाला आहे. उदाहरणांत कालिदासासारख्या कवींचे दोषही निःपक्षपातीपणानें त्यानें दाखविले आहेत. या गुणांबरोबर एकदोन दोषही या ग्रंथांत आहेत. ग्रंथ फारच थोडक्यांत लिहिला असल्यानें व्हावी तितकी विस्तृत चर्चा झाली नाहीं. नवीनांस समजण्यास अवघड जातो याचें दुसरेंही कारण एकंदर ग्रंथावर व्याकरणशास्त्राची छाया बरीच पडली आहे. उपमेचे भेद व्याकरणाच्या आधारावर केलेले आहेत; शब्दांचे संकेत, जातिगुण क्रियांवर ठरविले आहेत. विद्वत्ताप्राचुर्य असल्यानें सुद्धां तो कठीण झाला आहे. अर्थात् ग्रंथ तज्ज्ञ लोकांकरितांच लिहिला होता हें कबूल केलें पाहिजे.

मूळ, कारिका व वृत्ति हीं निरनिराळ्या लोकांनीं लिहिलीं आहेत असा एक वाद उपस्थित होता. विद्याभूषणानें साहित्यकौमुदींत कारिका भरतमुनींच्या व वृत्ति मम्मटाची असा भेद केला आहे. त्यास कारणें पुढील दिसतात. (१) रसावरील कांहीं कारिका भरतावरून घेतल्या असें दिसतें, (२) पहिल्या कारिकेच्या वृत्तींत स्वतःचा तृतीय-पुरुषीं उल्लेख, (३) दहाव्या उल्लासांत कारिकेंत व वृत्तींत भासणारा मतभेद. या सर्वांस पुढील उत्तरें मिळतात. भरतमुनीवरून घेतलेल्या किंवा त्याच्या ग्रंथांत सांपडणाऱ्या कारिका अगदीं थोड्या आहेत व त्या सोईसाठीं घेतल्या असाव्यात. इतरही ग्रंथकारांचे शब्दप्रयोग व कारिका यांचें अनुकरण दिसून येतें. दुसरें, पूर्वींचे ग्रंथकार स्वतःचा उल्लेख पुष्कळ वेळां प्रथमपुरुषीं न करितां तृतीयपुरुषीं करीत व तिसरें, जो मतभेद आहेसा वाटतो तो खरा नाहीं. कारिकेंत सामान्य विधान आलें आहे तर वृत्तींत विशेष विधानाची चर्चा आहे. शिवाय मम्मटानें संधि असतांही दुसऱ्या लेखकाचा उल्लेख कोठेंच केला नाहीं. एका कारिकेंतच मागच्या वृत्तीचा उल्लेख आला आहे. पुढील ग्रंथकार व लवकरच होऊन गेलेले टीकाकार यांनीं हीं दोन्ही मम्मटाचींच असें अनेक ठिकाणीं म्हटलें आहे.

कारिका व वृत्ति याप्रमाणें एकाचीच असली तरी हा ग्रंथ दोघांचा आहे असें निराळ्या अर्थी म्हटलें जातें. ग्रंथाच्या शेवटच्या उल्लासांतील परिकर अलंकाराचे पुढें ग्रंथ 'अलक' यानें शेवटास नेला असें पुष्कळांचें मत दिसतें, व मतैक्यामुळें तरी हा

प्रकार खरा असावा असें वाटतें. हा अलक कोण होता व केव्हां होऊन गेला हें नक्की सांगणें कठीण आहे.

नांवावरूनच मम्मट काश्मीरी होता हें उघड आहे. त्यासंबंधीं निश्चित अशी इतर माहिती नाहीं. त्यास राजानक अशी उपाधि होती. मम्मट वैय्याकरणी असावा असें त्याच्या लेखावरून दिसतें. शब्दव्यापारविचार म्हणून आणखी एक ग्रंथ त्यानें लिहिला आहे. त्यांत शब्दांच्या त्रिविध अर्थांचा विचार आला आहे. त्याचा काल इ. स. ११०० च्या सुमारास येतो.

रुय्यक–अलंकारसर्वस्व

अलंकारसर्वस्व हा ग्रंथ प्रमाणभूत समजला जातो. ग्रंथाचा मुख्य विषय अलंकारच असले तरी सुरुवातीस लेखकानें भामह, उद्भट, वामन, वक्रोक्तिजीवित, व्यक्तिविवेक, ध्वन्यालोक इत्यादि व्यक्तींचें व ग्रंथांचें काव्यतत्त्वांविषयीं काय मत आहे याची चर्चा केली आहे. मम्मटापेक्षां अधिक म्हणजे ७५ अलंकारांची चर्चा यांत आली आहे. कांहीं अलंकार काव्यप्रकाशांत नसलेले पण इतरांनीं दिलेले आले आहेत, तर विकल्प व विचित्र हे दोन स्वतःचे घातले आहेत. साहित्यदर्पण, एकावली, कुवलयानंद यांपुढें हाच ग्रंथ असावा. ग्रंथाचे नेहमींप्रमाणें तीन भाग आहेत. पहिला गद्यसूत्रें, दुसरा त्यांवरील वृत्ति आणि तिसरा उदाहरणें. मम्मटापेक्षां अलंकारांची चर्चा अधिक विस्तृत आहे. रुय्यकानें आपल्या ग्रंथांत मत-स्वातंत्र्य पुष्कळच दाखविलें आहे. ध्वन्यालोक, लोचन, काव्यप्रकाश यांशीं मतभेद दाखविला आहे. उद्भटापेक्षां निराळें व अधिक भेद दर्शविणारें असें अलंकारांचें वर्गीकरण यानें केलें आहे व तेंच पुढें मान्य झालें. अलंकारांच्या चर्चेत त्याचा उल्लेख आलाच आहे. एकंदरींत अलंकारांच्या चर्चेस अधिक विस्तृत असें स्वरूप यानेंच दिल्यानें पुढील ग्रंथकारांस हा मार्गदर्शक झाला आहे.

अलंकारसर्वस्वाखेरीज रुय्यकानें काव्यशास्त्रावर पुढील ग्रंथ लिहिले आहेत. (१) अलंकारानुसारिणी (२) काव्यप्रकाशसंकेत (का.प्रकाशावर टीका) (३) व्यक्ति-विवेक विचार (४) सहृदयलीला व (५) साहित्यमीमांसा. रुय्यकाचें दुसरें नांव रुचक असावें. राहणार अर्थात् काश्मीरचा. रुय्यकाचा काल १२ व्या शतकाचा मध्य येतो अलंकारसर्वस्वावरील जयरथ याची टीका अधिकृत अशी आहे.

वाग्भट–वाग्भटालंकार

वाग्भटाचा ग्रंथ फारसा मोठा नाहीं. याचे ५ परिच्छेद व २६० श्लोक आहेत बहुतेक अनुष्टुभ् आहेत. बहुतेक काव्यांगांची त्रोटक चच यांत आली आहे. काव्योत्पत्तीस अनुकूल अशा गोष्टी व कविसंकेत यांचीही चर्चा यांत आली आहे. काव्याचे गद्य, पद्य व मिश्र असे दण्डीप्रमाणे विभाग पाडिले आहेत व त्याच्याचसारखा चार भाषांचा उल्लेख केला आहे. शब्दालंकार ४ व अर्थालंकार ३५ आहेत. ग्रंथांतील बहुतेक उदाहरणें लेखकाचीं स्वतःचीं दिसतात वाग्भटाचा काल १२ व्या शतकाचा पूर्वार्ध होय.

हेमचंद्र–काव्यानुशासन

हेमचंद्राच्या ग्रंथाचे ठराविक तीन भाग आहेत कारिका म्हणजे 'काव्यानुशासन-ग्रंथ,' जवळ 'अलंकारचूडामणि' म्हणजे त्यांवरील वृत्ति व त्यावरील लेखकाची टीका म्हणजे 'विवेक.' वृत्ति आणि टीका मिळून ग्रंथकारानें जवळ जवळ १५०० श्लोक उद्धृत केले आहेत. ८ अध्याय मिळून सर्व काव्यांगांची चर्चा आली आहे. अर्थालंकार २९ च दिले आहेत. बरेचसे गाळले आहेत. कांहीं दुसऱ्या अलंकारांत घातले आहेत. आठव्या अध्यायांत काव्याचे श्रव्य व प्रेक्ष्य असे भेद करून त्यांचे विशेष प्रकार सांगितले आहेत. लेखकास स्वतःचें मत फारसें नाहीं. काव्यमीमांसा, काव्यप्रकाश, ध्वन्यालोक व लोचना यांतूनच बराचसा भाग घेतला आहे. याचा पुढील ग्रंथकारावर फारसा परिणाम झाला नाहीं. याचे उल्लेखही थोडे आढळतात. हेमचंद्र जैन होता. जैन लेखकांत याचा दर्जा मोठा लागतो. याचा लेखनव्यासंग मोठा असून विविध होता. याच्या ग्रंथाचा लेखनकाल ११५० नंतरचा असावा.

जयदेव–चंद्रालोक

काव्यशास्त्रांत प्रवेश करणाऱ्यांस हा ग्रंथ चांगला आहे. ग्रंथ अनुष्टुभ छंदांत लिहिला आहे. उदाहरणें स्वतः लेखकाचीं आहेत. पुस्तकाचे १० मयूख मिळून ३५० श्लोक आहेत. भाषा मधुर व वाहती आहे. लेखनपद्धति सहज व सुबोध आहे. अर्थालंकारांची संख्या १०० वर आहे. काव्य चमत्कृतिजनक करण्याकरितां कवि काय काय युक्ति योजितात त्यांचें वर्णन आलें आहे. वृत्ति पांच दिल्या असून त्यांतील कांहींची नांवें नवीन दिलीं आहेत. यानेंच प्रसन्नराघव हें नाटक लिहिलें आहे. याचा काल साधारणपणें इ. स. १३०० च्या थोडा फार आधीं असावा.

भानुदत्त

भानुदत्ताचे रसमंजिरी व रसतरंगिणी हे दोन्ही ग्रंथ नुसती रसांचीच चर्चा करितात. पैकीं रसतरंगिणींत भाव, विभाव, अनुभाव इत्यादिकांची सविस्तर माहिती दिली आहे. रसमंजिरींत नायक-नायिका प्रकार, त्यांचे साहाय्यक इत्यादींचें विवेचन आलें आहे. हा ग्रंथ पहिल्यापेक्षां लहान आहे. दोन्ही ग्रंथांत कांहीं अपवाद सोडून उदाहरणें लेखकाचीं स्वतःचीं आहेत. भरताचा उल्लेख ठिकठिकाणीं आहे. भानुदत्त विदेहांतील राहणारा असून त्याचा काल १३ व्या शतकाची अखेर किंवा १४ व्या शतकाची सुरुवात असावी.

विद्याधर–एकावली

विद्याधराच्या एकावलीचे कारिका, वृत्ति व उदाहरणें असे तीन ठराविक भाग आहेत. ग्रंथाचा विशेष म्हणजे सारीं उदाहरणें ग्रंथकाराचीं स्वतःचीं असून तीं सारीं त्यानें आपला आश्रयभूत राजा नरसिंह याचे स्तुतिपर लिहिलीं आहेत. पहिल्या उन्मेषांत आनन्दवर्धनाचें पूर्ण अनुकरण दिसून येतें. काव्यप्रकाश व अलंकारसर्वस्व हेही ग्रंथ आधारास घेतलेले दिसतात. अलंकारांची चर्चा तर अलंकार-सर्वस्वाकडेच पुष्कळशी झुकती आहे. या ग्रंथावर प्रसिद्ध टीकाकार मल्लिनाथ याची टीका आहे. विद्याधराचा काल इ. स. १३०० च्या आसपास असावा.

या ग्रंथाचेही ठराविक तीन भाग आहेत. सर्व उदाहरणें तैलङ्गणचा राजा प्रतापरुद्र याचें यश वर्णन करणारीं आहेत. नाट्यचर्चाही तिसऱ्या प्रकरणांत आली आहे. असें करितांना प्रतापरुद्रकल्याण म्हणून नाटक नमुन्यादाखल रचिलें आहे. हा ग्रंथ दक्षिण हिंदुस्थानांत अधिक प्रसृत आहे. इ. स. १३२३ त हा महमद तघलकाच्या सैन्याकडून धरिला गेला. यावरून तो १४ व्या शतकांत पहिल्या पादांत होऊन गेला असें दिसतें.

विद्यानाथ–प्रतापरुद्रयशोभूषण

काव्यानुशासनकर्ता वाग्भट हाही जैन असला तरी वाग्भटालंकार लिहिणाऱ्याहून निराळा होता. काव्यानुशासनाचा मुख्य भाग म्हणजे सूत्रें होत. त्यांचें विवरण व उदाहरणें हीं त्यानें लिहिलेल्या टीकेंत आलीं आहेत. पहिल्या अध्यायांत निरनिराळे कविसंकेत दिले आहेत. अलंकारांमध्यें कांहींसे अपरिचित असे अन्य, अपर, पूर्वमत, उभयन्यास, भाव इत्यादि अलंकार सांगितले आहेत. ग्रंथांत स्वतंत्रता किंवा नावीन्य नाहींच म्हटल्यास चालेल. बहुतेक भाग काव्यमीमांसा, काव्यप्रकाश व इतर ग्रंथांवरून घेतलेला दिसतो. याचा छंदोनुशासन नांवाचा वृत्तांवरही एक ग्रंथ दिसतो. वाग्भटाचा काल अजमासें १४ वें शतक ठरतो.

वाग्भट–काव्यानुशासन

चौदाव्या शतकांतला मोठा लेखक म्हणजे विश्वनाथ होय. याच्या साहित्यदर्पणाचा मुख्य विशेष हा कीं त्यांत काव्यशास्त्रांतील साऱ्या विषयांची चर्चा आली आहे. सहावा परिच्छेद नाट्यशास्त्रानें व्यापिला आहे. रससिद्धान्ताचा हा पक्का पुरस्कर्ता होता. ग्रंथाची भाषा बरीचशी सुबोध आहे व वादविवादांत खोल शिरण्याची फारशी इच्छा नसल्यानें नवीनांस अभ्यासास सोईचा आहे. मत स्वातंत्र्य फारसें नाहीं. रुय्यकाच्या अलंकारसर्वस्वांतील उतारेच्या उतारे आपल्या ग्रंथांत त्यानें घेतले आहेत. थोडीं बारिकसारीक स्वतंत्र मतें इकडे तिकडे विखुरलीं आहेत. ह्यांतही विशेष चारुत्व नाहीं. त्याच्या ग्रंथाचा प्रसार विशेषेंकरून बंगालमध्येंच होता. त्याचें कारण तो बहुधा ओरिसांतला राहणारा असावा हें दिसतें. विश्वनाथानें काव्यप्रकाशावर एक टीका लिहिली आहे. यानें स्वतः नरसिंहविजय व राघवविलास नांवाचीं काव्यें लिहिलीं होतीं. विश्वनाथ कलिंग राजाच्या पदरीं मोठा अधिकारी असावा.

विश्वनाथ–साहित्यदर्पण

अप्पदीक्षितानें निरनिराळ्या विषयांवर शंभरांवर ग्रंथ लिहिले असें म्हणतात. यांपैकीं तीन ग्रंथ अलंकारशास्त्रावरील आहेत. पहिला वृत्तिवार्तिक हा होय. यांत अभिधा व लक्षणा या शब्दांच्या दोन अर्थांचीच चर्चा आहे व ग्रंथ एवढाच उपलब्ध आहे. दुसरा ग्रंथ 'कुवलयानंद' हा नवीनांस उपयोगी असा आहे. यांत त्यानें जयदेवाच्या चन्द्रालोकांतील व्याख्या व उदाहरणें बहुधा घेऊन आपली टीका व आणखी उदाहरणें घातलीं आहेत. चन्द्रालोकांतील १०० अलंकारांत आपल्या आणखी २४ अलंकारांची भर घातली आहे. 'चित्रमीमांसा' हा

अप्पदीक्षित

तिसरा ग्रंथ मात्र सर्वांत व अधिक महत्त्वाचा आहे. यांत प्रथम काव्याचे तीन भेद सांगून व्यंग्यरहित असूनही चारु तें चित्रकाव्य असें सांगून पुढें अलंकारांची चर्चा केली आहे. उपमेलाच नटीची उपमा देऊन तीवर भिन्न भिन्न असे २४ अलंकार कसे आधारलेले आहेत याचा निर्देश करून पुढें व्यक्तिशः अलंकारांची चर्चा सुरू केली आहे. पण १२ अलंकारांचाच विचार पूर्ण झाला आहे. पुढें ग्रंथच लिहिलेला दिसत नाहीं. अलंकारांची सांगोपांग चर्चा, खोल व विस्तृत विचार व इतर ग्रंथकारांचा परामर्ष घेतलेला यांत दिसून येतो. तथापि कांहीं महत्त्वाचे नवीन विचार सुचविण्यापेक्षां अलंकारांच्या अमुख्य प्रकारांतच लेखकानें आपली बुद्धि खर्च केलेली दिसते. म्हणून ग्रंथ विद्वत्ताप्रचुर असूनही फारसा मान्य झाला नाहीं. शिवाय जगन्नाथानें जोराचा हल्ला केल्यानेंही त्यास गौणत्व प्राप्त झालें. अप्पदीक्षितास अप्पय किंवा अप्पय्य असेंही म्हणत असें दिसतें. तो द्रविड देशांतला मूळचा पण काशीक्षेत्रीं राहिला होता. अप्पदीक्षित हा १५ व्या शतकाच्या अखेरीस व १७ व्या शतकाच्या सुरुवातीस हयात असावा असें दिसतें.

जगन्नाथ–रसगंगाधर

संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या क्षितिजावरील एक मोठा व शेवटचाच तारा म्हणजे जगन्नाथाचें हें पुस्तक होय. साहित्यावरचा हा एक प्रमाणभूत ग्रंथ आहे विशेषतः यांत केलेली अलंकारांची चर्चा सर्वांत व्यापक व सूक्ष्म असल्यानें अधिकृत मानली जाण्यास हरकत नाहीं. ग्रंथाच्या पहिल्या आननांत काव्याची व्याख्या, इतर ग्रंथकारांच्या व्याख्यांचें सडेतोड परीक्षण, काव्यभेद, रसविचार व गुणांची चर्चा इतके विषय आले आहेत. दुसऱ्या आननांत ध्वनिभेद, वाच्यार्थ व लक्षणा यांची चर्चा करून उपमादि ७० अलंकारांचा सविस्तर विचार आला आहे, व ग्रंथ येथेंच अपुरा ठेविला आहे. चित्रमीमांसाखंडन हा दुसरा एक ग्रंथ त्यानें लिहिला असें म्हणतां येईल. यांत रसगंगाधरांत आलेल्या चित्रमीमांसेवरच्या साऱ्या ठिकाणच्या टीका एकत्र केल्या आहेत. परंतु परमतविध्वंसन हेंच या ग्रंथाचें एक कार्य असल्यानें त्यास स्वतंत्र अस्तित्व नाहीं.

जगन्नाथ तैलंगी ब्राह्मण होता. तो न्याय, व्याकरण, मीमांसा, अलंकार इत्यादि शास्त्रांत पारंगत होता. याचें आयुष्य बहुतेक सारें मोगल बादशहांचे पदरीं गेलें असावें व पण्डितराज पदवीही शहाजहान बादशहानें दिली असावी. यानें एका यवनीशीं विवाह केला असा प्रवाद आहे. म्हणून काशीच्या पण्डितवर्गानें त्यावर बहिष्कार घातला होता असें म्हणतात व या लोकांत अप्पयदीक्षित प्रमुख असल्यानें त्याच्यावर जगन्नाथाचा एवढा राग होता असें म्हणतात. त्याचें गंगालहरी हें प्रसिद्ध काव्य त्यानें बहिष्कारांतून स्वतःस पावन करून घेण्याकरितां त्यानें केलेली गंगेची स्तुति होय असाही प्रवाद आहे. खरें कांहींही असो, त्याचा मुसलमानांशीं बराच संबंध आला होता असें दिसतें. नाहींतर यवनीची व यवनांची स्तुति त्याचेकडून होती ना.

जगन्नाथाचे हातून साहित्यशास्त्रांतील सिद्धान्तांत फारशी महत्त्वाची भर पडली नसली तरी तें पूर्णपणें आत्मसात् करून त्याचें सोपपत्तिक विवेचन करण्यांत त्यानें आपली बुद्धि प्रकट केली आहे. असें करितांना मतस्वातंत्र्यही भरपूर दाखविलें आहे. अनेक शास्त्रांच्या अभ्यासानें आलेला विद्वत्ता व याहूनही शक्तिमती अशी रसिकता यांचे योगानें संस्कृत साहित्यशास्त्रांत, एवढेंच नव्हे, तर संस्कृत वाङ्मयांतही त्यानें आपलें नांव करून ठेविलें आहे. त्याची विवादशक्तीहि दांडगी होती. निरीक्षणाची सूक्ष्मता हा त्याचा विशेष गुण होता, व कोठें कोठें तिचा अतिरेक झाला असला तरी तिचे योगानें त्यानें केलेलीं विधानें अनेक वेळां कबूल करणें भाग पडतें. आपल्या ग्रंथांत उदाहरणें आपलींच देण्याचा त्याचा बाणा असे. जगन्नाथाचा लेखनकाल १६२० ते १६६० पर्यंत आहे. रसगंगाधराचा काल १६४१ ते १६५२ पर्यंत आहे.

आमच्या जुन्या मराठी वाङ्मयामध्यें काव्यशास्त्राची चर्चा अशी फारशी किंवा मुळींच झाली नाहीं असें म्हटल्यास चालेल. साऱ्या वाङ्मयांत तत्त्वज्ञानाखेरीज दुसऱ्या कोणत्याच शास्त्राची चर्चा झाली नाहीं तर काव्यशास्त्राची तरी होईल अशी अपेक्षा कां धरावी ? संस्कृत अलंकारशास्त्राचा अभ्यासही कितपत होत होता याची शंका आहे. स्वतंत्र टीकावाङ्मय अर्थात् दूरच राहिलें. फारच झाल्यास कविजनांच्या शक्तीचें अलंकारिक वर्णन यावयाचें. तथापि कांहीं शपथेस म्हणून कांहीं ग्रंथांचीं नांवें देतां येण्याजोगीं आहेत. नागेश व विठ्ठल यांनीं दोघांनींही रसमञ्जरी नांवांचीं प्रकरणें लिहिलीं. चर्चा भानुदत्ताच्या ग्रंथाच्या आधारें, निदान त्या धर्तीवर असावयाची हें उघड आहे. छंदःशास्त्र काव्याचें एक अंग मानिल्यास निरंजनमाधवाच्या वृत्तमुक्तावलि व वृत्तावतंस, मुकुंद आणि राम ज्योतिषी याची पण रामजोशी याचे नांवावर मोडणारी 'छंदोमंजरी' यांचा उल्लेख करावा लागेल. पण यापलीकडे जातां येत नाहीं. काव्यचर्चेस खरी सुरुवात पुढें इंग्रजी वाङ्मयाच्या उठावणीनें झाली. त्यांत जुन्या संस्कृत टीकाशास्त्राचाही उद्धार झाला. पुढील माहिती मराठींत आलेल्या संस्कृत वाङ्मयासंबंधींच आहे. पैकीं अगदीं पहिला ग्रंथ १९ व्या शतकाचे मध्यानंतरच झाला. तो म्हणजे रसमाधव होय.

जुन्या मराठींतील वाङ्मय

हा ग्रंथ दाजी शिवाजी प्रधान यांनीं लिहिला. हा लिथोग्राफवर ज. ह. आठल्ये यांनीं छापला. ग्रंथाचा विषय रस व त्याचे स्थायीभाव, अनुभाव, विभाव, व संचारिभाव यांची चर्चा आहे. आधारास भानुदत्ताचा रसतरंगिणी हा ग्रंथ घेतला आहे. संस्कृत श्लोक व त्यांचें टीकाकारासारखें शब्दशः विवेचन केलें आहे. लेखनपद्धति कीर्तनकारासारखी आहे, त्यामुळें विषयांतरें बरींच झालीं आहेत. शांति व भक्ति हे निराळे रस मानिले आहेत. ग्रंथाचे चौदा अध्याय आहेत. एकंदर पृष्ठसंख्या १७५ आहे.

रसमाधव

लेखक कायस्थ प्रभु असून रत्नागिरीस मुन्सफ होते. ग्रंथाचा प्रसिद्धिकाल इ. स. १८६८ हा आहे.

त्यानंतरचा अलंकारशास्त्रावरचा ग्रंथ गणेशशास्त्री लेले यांचा होय. काव्याच्या बऱ्याच अंगांची माहिती यांत आली आहे. याचीं आठा प्रकरणें आहेत. त्या प्रकरणांत साहित्यशास्त्रलक्षण, काव्य-लक्षण, वाक्यलक्षण, काव्याचे उत्तम, मध्यम व कनिष्ठ असे प्रकार, श्रव्य व दृश्य असे रचनापरत्वें भेद, महाकाव्य व खंडकाव्य यांचा उल्लेख आहे. शिवाय काव्यदेह, काव्याचे उपयोग व साधनांचाही उल्लेख आहे. बाकीच्या प्रकरणांत शब्दशक्ति, नायकनायिका, रस, तीन गुण व वृत्ति, शब्दार्थालंकार, वृत्तें व दोष हे विषय आले आहेत. लेखन-पद्धति प्रश्नोत्तररूप आहे. उत्तरें सूत्रमय असल्यानें विवेचन कमी आहे. माहिती त्रोटक आहे. ग्रंथाची पृष्ठसंख्या १०८ आहे. त्यांतही उदाहरणांनीं जागा फार अडविली आहे. संस्कृत ग्रंथकारांचींच मतें बहुतेक त्याच स्वरूपांत पण भाषाभेदानें आलीं आहेत.

साहित्यशास्त्र

ग्रंथाचा प्रसिद्धीकाल इ. स. १८७२ असून तो नॅशनल् प्रेसमध्यें छापला आहे.

यानंतर सिमियन् बेंजामिन् या यहुदी लेखकानें सरकारी मराठी शाळांतील सहा क्रमिक पुस्तकांवर व नलोपाख्यानांतील कांहीं श्लोकां-वर टीका केली आहे. टीका इंग्रजी दृष्टीनें केली आहे. संस्कृत टीकाशास्त्राशीं लेखकाचा परिचय नाहीं. यांतील कांहीं टीका अयोग्य व विकृत दृष्टीनें केली आहे. ग्रंथ गणपत कृष्णाजी यांनीं इ. स. १८८३ मध्यें छापिला आहे. पृष्ठसंख्या ६६ आहे.

काव्यदोषविवेचन

हा ग्रंथ फक्त अलंकारावर आहे. त्यांत ८ शब्दांचे व १२० अर्थांचे अलंकार आले आहेत. साहित्यदर्पण, काव्यप्रकाश, कुवलयानंद, काव्यादर्श व प्रतापरुद्रयशोभूषण हे ग्रंथ आधारास घेतले आहेत. यांतील व्याख्या पद्यांत दिल्या आहेत. वृत्ति गद्यांत आहे. उदाहरणें अर्थात् पद्यांतील आहेत व मोरोपंत, वामन, रघुनाथ पंडित यांमधून घेतलीं आहेत. शेवटीं कठीण शब्दांचा कोशही दिला आहे. सर्व अलंकार आले आहेत, परंतु ग्रंथाचा विस्तार ११६ पृष्ठेंच असल्यानें विवेचन फारसें विस्तृत होऊं शकलें नाहीं. ग्रंथलेखक ज. वि. दामले हे आहेत. ग्रंथ शिवाजी छापखान्यांत १८८५ सालीं छापला.

अलंकारादर्श

याच सुमारास वासुदेवशास्त्री केमकर यांचा कुवलयानंदाच्या आधारें लिहि-लेला अलंकारविकाश नांवाचा ग्रंथ प्रसिद्ध झाला. ग्रंथ बहुतेक भाषांतरित आहे. मधून मधून महाराष्ट्र कवींचीं उदाहरणें दिलीं आहेत. अर्थात् यापलीकडे ग्रंथकारानें फारसें स्वातंत्र्य घेतलें नाहीं. पृष्ठ-संख्या २३३ असून ग्रंथ शके १८०८ मध्यें छापिला आहे.

अलंकारविकाश

जवळ जवळ याच वेळीं म्हणजे इ. स. १८८६ सालाच्या सुमारास वासुदेवशास्त्री तळेकर यांचा अलंकारदर्पण हा ग्रंथ प्रसिद्ध झाला. याची रचना संस्कृत ग्रंथाचे धर्तीवर म्हणजे कारिका, वृत्ति व उदाहरणें अशी केली आहे. विषय अर्थात् अलंकारासच नियत आहे, अनुज्ञा, लेश, इत्यादि नवीन

अलंकारदर्पण

अलंकारही आले आहेत. विवेचन मात्र अगदीं कमी आहे, त्यामुळें ग्रंथ विद्यार्थ्यांस तादृश उपयोगाचा नाहीं. याची दुसरी प्रत १८९५ मध्यें गणपत कृष्णाजी यांनीं छापिली लेखक शेंदुरणीस हेडमास्तर होते.

शब्दश्लेषचमत्कार नांवाचा एक ग्रंथ आनंद माधव चौधरी यांनीं १८९१ सालीं छापिला. यांत शब्दांवरल्या तुसत्या कोटया जमा केल्या आहेत. त्यामुळें त्यास शास्त्रीय चर्चेचें स्वरूप नाहीं. कांहीं उदाहरणें अगदींच साधारण आहेत.

रसप्रबोध

हा १२१ पृष्ठांचा ग्रंथ बळवंत कमळाकर माकोडे, नाझर अदालत, प्रांत माळवा, इलाका शिंदेशाई, यांनीं १८९२ सालीं निर्णयसागर छापखान्यांत छापून प्रसिद्ध केला. मुख्य विषय रस हा आहे. तथापि ध्वनि आणि तीन गुण, रीति व वृत्ति यांचाही समावेश झाला आहे. रस हा काव्याचा आत्मा आहे, रसास्वाद, रसदोष, रससंकर, रसभेद इत्यादि प्रकरणें आहेत. भक्ति व प्रेयान् रसांत अन्तर्भूत केले आहेत. उदाहरणें भरपूर आहेत. यांची स्वतःची अशी चर्चा नाहीं. भर बहुतेक संस्कृत टीकाकारांवर आहे. काव्याचे हेतु, प्रयोजन, व्याख्या, दोष किंवा अलंकार यांची चर्चा नाहीं.

अलंकारमीमांसा

यानंतर पुढल्याच वर्षीं (१८९३) राजारामशास्त्री रामकृष्ण भागवत यांनीं आपला अलंकारमीमांसा हा मार्मिक ग्रंथ प्रसिद्ध केला. ग्रंथांत स्वतंत्र मतें व मार्मिक चर्चा पानोंपानीं दिसते. विषय अलंकारांचा व सामग्री जुनीच असली तरी मांडणी व विवेचन अगदीं स्वतंत्र आहे. काव्याचे स्वभावोक्त व वक्रोक्त असे भेद करून त्या स्वभावोक्तीचे सरस, नीरस व कालिक स्वभावोक्ति असे आणखी भेद केले आहेत. सरस स्वभावोक्तिमध्यें भक्तिरसास प्राधान्य दिलें आहे; त्याचे खालीं वीर व त्याचे खालीं शृंगार येतो. वक्रोक्तांत पर्यायोक्त, समासोक्त व अतिशयोक्ति असे भेद केले आहेत. अतिशयोक्तीस ते मसाला म्हणतात. अलंकारांच्या संकरसंसृष्टीस, मिसळ, चटणी व पंचामृत अशीं नांवें दिलीं आहेत. त्यांत मिसळ ही 'उघड' व 'खुबीची' असेही भेद केले आहेत. ग्रंथांत अलंकारांच्या फाजील संख्येवर व कृत्रिमतेवर फार कटाक्ष आहे. लिहिण्याची शैली जोरदार आहे. अलंकारांच्या अभ्यासकांनीं ग्रंथ अवश्य पाहण्याजोगा आहे. अलंकारांचें सूक्ष्म विवेचन नसलें तरी स्थूल स्वरूपाची चर्चा चांगली आहे.

अलंकारप्रकाश

यानंतर जवळ जवळ एक तपानें लक्ष्मण गणेश लेले यानीं आपला अलंकार–प्रकाश प्रसिद्ध केला. त्याचे ५ उल्लास आहेत. पहिल्यांत तीन भाग पाडून एकांत शब्दशक्ती, दुसऱ्यांत काव्याचीं गद्य-पद्यात्मक उदाहरणें व काव्याचे तीन प्रकार, तिसऱ्यांत रसांचीं वर्णनें, तीन गुण, तीन रीति व तीन वृत्ती हे विषय आले आहेत. दुसऱ्या उल्लासांत शब्दालंकार व शब्दार्थालंकार आले आहेत, तिसऱ्यांत सारे अर्थालंकार दिले आहेत. त्यांत पहिल्या भागांत काव्य-

प्रकाशांतील सारे अलंकार, तर दुसऱ्या भागांत अर्वाचीन अलंकार आले आहेत; चवथ्यांत रसवद् अलंकार व पाचव्यांत संकर व संसृष्टि यांची चर्चा आहे. उदाहरणें बरींचशीं बाहेरचीं असलीं तरी कांहीं स्वकृतही आहेत. ग्रंथांत अलंकारांचीच चर्चा अधिक असल्यानें त्यास अलंकारप्रकाश हेंच नांव दिलें गेलें. ग्रंथास काव्यप्रकाशाचा बराच आधार घेतला आहे. कोठें कोठें जगन्नाथ, विश्वनाथ व अप्पदीक्षित यांचीही थोडी मदत झाली आहे, पण जुन्या लेखकांचा उल्लेख नाहीं. यांत न आलेले विषय म्हणजे काव्यदोष व ध्वनिप्रकार हे होत. काव्याचे हेतु व प्रयोजन यांचीही चर्चा नाहीं, रीति व गुण यांचा विचारही त्रोटकच आहे. तथापि बऱ्याचशा काव्यांगांची साधारण कल्पना येण्यास बरा व वडिलांच्या ग्रंथाच्या मानानें बराचसा विस्तृत असल्यानें काव्यशास्त्राच्या इतिहासाच्या मराठी विभागांत यास बरेंच महत्त्व आहे. ग्रंथांत विचार संस्कृत ग्रंथकारांचेच आहेत. उदाहरणें देण्यांत मात्र बरीच स्वतंत्रता दाखविली आहे. सुंदर गद्यपद्य काव्याचे जुन्या नव्या मराठींतून भरपूर उतारे दिले आहेत. ग्रंथाचा प्रसिद्धिकाल १९०५ हा आहे.

अलंकारचंद्रिका

याच सुमारास गणेश मोरेश्वर गोरे यांनीं आपला अलंकारचंद्रिका हा मुख्यतः अलंकारांवरचा ग्रंथ लिहिला आहे. तथापि याच्या विषयोपक्रमांत काव्यशास्त्राचा त्रोटक इतिहास व अलंकारशास्त्र शिकण्यास लागणारी पूर्वतयारी यांसंबंधींही माहिती आली आहे. अलंकारांचें विवेचनही विस्तृत आहे. अर्थात् मम्मटाचाच आधार घेतल्यानें चर्चेस अगदीं संपूर्णता आली नाहीं. तथापि विद्यार्थ्यांस उपयोगी असें हें पुस्तक झालें आहे.

काव्यदोषदीपिका

यानंतर तीन वर्षांनीं (१९०८) यांनीच काव्यदोषदीपिका नांवाचा ग्रंथ प्रसिद्ध केला. नांवाप्रमाणें दोषांचीच चर्चा मुख्यतः आली आहे. विषयप्रवेशांत दहा गुणांचीं नांवें देऊन तीन गुणांची त्रोटक माहिती व उदाहरणें दिलीं आहेत. नंतर रीती व वृत्ति यांचीही त्रोटक माहिती आली आहे. नंतर शब्दांच्या त्रिविध शक्तीचें उपपादन करून शेवटीं कांहीं कविसांप्रदाय. ही दिले आहेत. दोषचर्चेस काव्यप्रकाशांतील सातवा उल्लास आधार घेऊन त्याचें संपूर्ण विवेचन दिलें आहे. काव्यदोष इतक्या सविस्तरपणें दुसऱ्या कोठेंही वर्णन केले नसल्यानें यांच्या अलंकारचंद्रिकेपेक्षां हें पुस्तक अधिक उपयोगाचें व महत्त्वाचें झालें आहे. उदाहरणें सारीं मराठी वाङ्मयांतून घेतलीं आहेत व भरपूर आहेत. विषयोपपादन सारें पूर्वीच्या धर्तीवर आहे. उदाहरणें देतांना बरींचशीं जुन्या कवींचीं व त्या कालीं आधुनिक समजल्या जाणाऱ्या लोकांचीं नांवें दिसून येतात. जुन्यांत विठ्ठल, वामन, मोरोपंत, नागेश, रघुनाथ पंडित, सामराज, निरंजन माधव; व नव्यांत कृष्णशास्त्री चिपळूणकर, गणेशशास्त्री लेले, बजाबा प्रधान, मोगरे, कृ. ना. आठल्ये, लेंभे, पाळंदे इत्यादि नांवें दिसतात.

सुलभ-अलंकार

सुलभअलंकार हा ९०।९२ पृष्ठांचा लहानसा ग्रंथ १९१२ त रा. भि. जोशी यांनीं अलंकारचर्चा सुलभ व्हावी म्हणून लिहिला आहे. अलंकारचर्चाच मुख्य आहे. तथापि रस व तीन काव्य-गुणांची माहिती आली आहे. पुस्तकावर राजारामशास्त्री भागवत यांच्या चर्चेची दाट छाया पडलेली दिसते, त्यामुळें बहुतेक रचना त्या पुस्तकासारखी झाली आहे. अलंकारांचें वर्गीकरण शास्त्रशुद्ध नाहीं. प्रत्यनीक, विरोधाभास व विरुद्धगुणन्यास हे उपमेचे अलंकार सांगितले आहेत. निदर्शनेचीः व्याख्या दोन असंभाव्य गोष्टींचा संबंध म्हणून ‘ तुझ्या सारख्या मूर्खाला उपदेश करणें म्हणजे पालथ्या घड्यावर पाणी घालण्यासारखें आहे’ असें उदाहरण दिलें आहे. यांत दोन्ही गोष्टी निरुपयोगी असतील पण असंभाव्य नाहींत. स्तुति व व्याजोक्ति एकच केली आहे व उदाहरणें चुकीचीं दिलीं आहेत. पर्यस्ता-पन्हुतीचें उदाहरण अपन्हुतींत दिलें आहे. पुस्तकांत मतस्वातंत्र्य भरपूर आहे, पण त्यास मनसोक्तपणाचें बरेंच स्वरूप आहे. त्यामुळें मूळ संस्कृतमधील वाङ्मयाची कल्पना नीटशी येणार नाहीं. आली तर विकृतच येईल. उदाहरणें मात्र भरपूर आहेत.

अर्थालंकारांचें निरूपण

यानंतरचा महत्त्वाचा ग्रंथ म्हणजे वि. वा. भिडे यांचा ‘ अर्थालंकारांचें निरू-पण ’ हा होय. हा १९२३ मध्यें चित्रशाळेंत छापिला. मम्मटाच्या १० व्या उल्लासाचे आधारें बहुतेक विवेचन आहे. अलंकारांच्या चर्चेबरोबर तीन शब्दशक्ति, रस, चार रीती, तीन गुण यांचीही चर्चा आली आहे. अलंकारांचें साम्य, विरोध, सान्निध्य, साहचर्य व अवांतर अशा प्रकारच्या चार तत्त्वांवर वर्गीकरण केलें आहे. विवेचन विस्तृत आहे. ठिकाठिकाणीं समुद्यमार्थ प्रश्न दिले आहेत. पारिभाषिक शब्द व कविसमयांची उपयुक्त माहितीही यांत आली आहे. शेवटीं चिकित्सेसाठीं पद्यें व उतारे दिले आहेत. यामुळें पुस्तक अभ्यासकास चांगलें उपयुक्त झालें आहे,

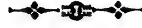
साहित्यचंद्रिका

पुढल्याच वर्षी (१९२४) हरि माधव समर्थ यांनीं आपला साहित्यचंद्रिका हा लहानसा ग्रंथ काव्यरत्नावलीचे द्वारें प्रसिद्ध केला. यांत काव्याची आलंकारिक व्याख्या आली आहे. रस दहा दिले आहेत. त्यांत रौद्र, बीभत्स गाळून भक्ति, शांत, वत्सल व उदात्त हे घातले आहेत. छंद अथवा वृत्तें यांची माहिती बरीच आहे. कोणत्या रसास कोणतीं वृत्तें योग्य आहेत याचीही यादी दिली आहे. नंतर साऱ्या अलंकारांची वर्णानुक्रमें माहिती दिली आहे. शेवटीं अलंकारांचीं आणखीही उदाहरणें दिलीं आहेत व अलंकारांच्या व्याख्या-कारिका आर्यावृत्तांत दिल्या आहेत. एकंदर पुस्तक अगदींच त्रोटक झालें आहे. रसांच्या संख्ये-खेरीज व अलंकारांच्या वर्णानुक्रमें मांडणीखेरीज स्वतंत्रता मुळींच नाहीं; विवेचन मुळींच नाहीं. उदाहरणें लागू कशीं आहेत हें न सांगितल्यानें त्यांचा उपयोग नवीन वाचकांस नसल्यासारखाच आहे. कांहीं उदाहरणें चुकीचींच आहेत. त्यामुळें हें पुस्तक नवीन लोकांस अविश्वसनीय झालें आहे. त्रोटकपणाचा दोष तर फारच उठावदारपणें दिसून येतो.

स्वतंत्र नवीन चर्चा

वरील माहितींत ज्यास पुस्तक किंवा ग्रंथाचें स्वरूप आहे, मग ते अगदीं लहान असेनात, त्यांचाच तेवढा समावेश केला आहे. वेळोवेळीं नियतकालिकांतून लेख किंवा लेखमाला ज्या आल्या त्यांचा उल्लेख अर्थात् केला नाहीं. एक तर अशा लेखांची यादी संपूर्ण देणें शक्य नाहीं; दुसरें, तें तादृश उपयोगाचेंही नाहीं. जुन्या संस्कृत वाङ्मयास सोडून स्वतंत्रपणें किंवा इंग्रजी वाङ्मयाचे साहाय्यानें उत्पन्न झालेलें टीकावाङ्मय पुष्कळच झालें आहे. परतु त्यांतील बरेंचसें स्फुट लेखांच्या स्वरूपाचें आहे. शिवाय त्या वाङ्मयाचा इतिहास येथें तितकासा प्रस्तुत नाहीं. तथापि त्यामध्येंही शारदामंदिरानें प्रसिद्ध केलेलें 'काव्यचर्चा' हें पुस्तक, रविकिरणमंडळानें लिहिलेलें 'काव्यविचार' हें पुस्तक, श्री. त्र्यं. केतकर यांचें 'महाराष्ट्रीयांचें काव्य परीक्षण' इत्यादि पुस्तकें उल्लेखनीय आहेत. वाङ्मयसंमेलनाचे निमित्तानें निरनिराळ्या अध्यक्षांनीं केलेल्या भाषणांचेंही महत्त्व आहे. माडखोलकरांचा कविपंचकांतील 'कवि व काव्य' हा लेख, द. के. केळकर यांची रत्नाकरांतील लेखमाला यांचाही उल्लेख आवश्यक आहे. परतु हें काम संपूर्णपणें येथें करण्याचा उद्देश नाहीं, म्हणून या प्रकरणांतील विषय येथेंच थांबविणें बरें.

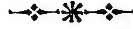
नामसूची



विषयसूची



शुद्धिपत्रक



(अशुद्धें राहूं नयेत म्हणून पुष्कळ काळजी घेऊनही अनेक अशुद्धें राहून गेलीं आहेत, याबद्दल वाचक क्षमा करितील अशी आशा आहे. त्यांपैकीं अर्थप्रतीतीस व्यत्यय होईल अशींच स्थलें पुढें दिलीं आहेत.)

पृष्ठ	ओळ		अशुद्ध	शुद्ध
१४	खालून	२	यद्गासादीन्	यद्रसादीन्
३२	,,	१३	स्वपात्रें	पात्रें
९५	,,	२	ईदृशस्थ	ईदृशस्य
१०४	,,	४	मुख्यसुख	(मुख्य) सुख
१०५	,,	४	वर्णनीयस्याधारण	वर्णनीयस्यासाधारण
१२०	,,	७	जाईजुइ	जाईजुई
१२२	,,	८	तस्वली	तल्वली
१६५	वरून	६	कृतिमता	कृत्रिमता
१६६	,,	१७	शरीराचें	शरीरच
१६७	,,	११	त	तें
१६७	,,	२०	पुररुक्तवदाभास	पुनरुक्तवदाभास
१६७	खालून	६	ताडांतील	तोंडांतील
१७०	वरून	१२	मुखचंद्रच	मुख चंद्रच
१७२	,,	२	विशेषणांत	विशेषणांत सुद्धां आहे.
१७३	खालून	३	असलीं	असलें
१७४	वरून	२	सिद्धान्त	सिद्धान्त सांगण्याकरितां
१७४	खालून	६	( )	कंस नकोत
१७८	वरून	३	पतिसहवास स्वप्नां-	पतिसहवासस्वप्नां-
१७९	,,	२१	त्यजावें	त्यजवें
१७९	खालून	५	उपमागत	उपमानगत
१८०	,,	६	प्राणहुति	प्राणाहुति
१८३	वरून	२२	हरीतक	हारीत
१९८	खालून	६	असें.	असें
२०१	वरून	१५	अन्वय	अनन्वय
२०३	खालून	६	उत्तम, काव्यें	उत्तम काव्यें
२०४	,,	५	नाहीं.	नाहीं,
२०८	वरून	२०	कोणिग ोमागणेश	कोणी गोमागणेश
२१५	,,	७	साथ	सार्थ
२३३	खालून	९	प्राप्त	प्राप्त
२३४	वरून	१०	अधिग	अधिक
२४८	,,	२	जवळ	(जवळ शब्द गाळावा)
२५०	,,	१	सर्वांत	सर्वांत विद्वत्ताप्रचुर
२५०	,,	१२	१५ व्या	१६ व्या
२५१	,,	१७	कांहीं शपथेस	शपथेस
२५२	,,	२	आठा	आठ

साहित्यसेवक संघ, पुणें

प्रसिद्ध झालेले ग्रंथ

१. **गोविन्दाग्रज**—काव्यपरीक्षणात्मक प्रबंध.
लेखक—प्रो. रा. ग. हर्षे, वाङ्मयविशारद

२. **अभिनव काव्यप्रकाश**—
लेखक—प्रो. रा. श्री. जोग, एम्. ए.

संकल्पित प्रकाशन

१. **हरि नारायण आपटे**—वाङ्मयसमीक्षणात्मक प्रबंध.
लेखक—प्रो. रा. ग. हर्षे, वाङ्मयविशारद

२. **प्लेटो**— चरित्र व तत्त्वज्ञान
लेखक—प्रो. दे. द. वाडेकर, एम्. ए.

सदस्यांचें इतर प्रकाशन

१. **ज्योत्स्नागीत** } कवि—श्री. निशिगंध
२. **निशागीत** } (प्रो. रा. श्री. जोग)
३. **Bhagavadgita**—A study
लेखक—प्रो. दे. द. वाडेकर, एम्. ए.

संकल्पित

१. **कमळाचें जाळें** } (कविता) कवि—श्री. निशिगंध
२. **उषागीत** } ,, (प्रो. रा. श्री. जोग)
